LITERATURWISSENSCHAFT



Ost und West in der Romania
Entre Est et Ouest

Globale und regionale Vernetzungen der rumänischen Literaturen

Interconnexions globales et régionales des littératures roumaines

Romanița Constantinescu / Iulia Dondorici (Hg. / éds.)

Frank & Timme

Romanița Constantinescu / Iulia Dondorici (Hg. / éds.)
Ost und West in der Romania / Entre Est et Ouest

Literaturwissenschaft, Band 104

Romanița Constantinescu / Iulia Dondorici (Hg. / éds.)

Ost und West in der Romania

Globale und regionale Vernetzungen
der rumänischen Literaturen

Entre Est et Ouest

Interconnexions globales et régionales
des littératures roumaines



Umschlagabbildung: © Emilian Avrămescu

Dieser Band ist dank der finanziellen Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (Förderlinie „Kleine Fächer, große Potenziale“, BMBF-Vorhaben „Die Rumänistik als konstitutiver Teil einer transnationalen Romanistik“) und des Deutschen Romanistenverbandes erschienen.

Sprachlektorat: Claire Absil (Französisch), Gérald Béreiziat (Französisch), Kelan McDonnell (Englisch), Hanna Reininger (Deutsch), Marie-Christin Wilm (Deutsch).

ISBN 978-3-7329-0924-7
ISBN E-Book 978-3-7329-9024-5
DOI 10.26530/20.500.12657/61605
ISSN 1860-1952

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis / Table des matières

Danksagung 9

Romanița Constantinescu / Iulia Dondorici
Einführung 11

I. TRANSNATIONALES SCHAFFEN UND WIRKEN IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT

Nicola Perencin
Les itinéraires transnationaux d'un intellectuel européen : Lazare Saïnéan, Lazăr Șăineanu, Eliazar Șain 31

Kirsten von Hagen
Anna de Noailles: Mittlerin zwischen den Kulturen und Akteurin der Moderne 57

Fatma Belhedi
Correspondance avec Tilo Wenner : Gherasim Luca et la poésie en faveur de l'« amitié-à-distance » 75

Gina Puică
Tout en délicatesse et en pure perte de soi : Théodore Cazaban 97

Isabel Richter
Emeric Marcier: Die Konversionen eines rumänisch-brasilianischen Künstlers 121

II. LITERARISCHE REZEPTIONS- UND TRANSFERPROZESSE IN REGIONALEN UND GLOBALEN ZUSAMMENHÄNGEN

Frédérica Zephir
De la lumière à l'ombre : L'œuvre de Panaït Istrati au regard de la presse française de l'entre-deux-guerres 161

Alina Bako
Voyager dans la vallée du Rhin : Itinéraire romanesque et cartographie des monastères dans le roman de Liviu Rebreanu 177

Ioana Raluca Petrescu
***Ferme les yeux et tu verras la Ville* : Réseaux transnationaux et régionaux dans le roman poétique de Iordan Chimet 201**

Matei Chihaia
Auf der Suche nach der verlorenen Sprache: Marcel Proust in der rumänischen Lagerliteratur 221

Romanița Constantinescu
Missachtung des Eisernen Vorhangs: Osteuropäische Literatur mit moralischer Appellfunktion in westlicher Übersetzung. Der Fall Paul Goma 245

III. MEHRSPRACHIGKEIT UND ÜBERSETZUNG – LITERATURSOZIOLOGISCHE UND -HISTORISCHE PERSPEKTIVEN

Heribert Tommek
Von der ‚verspäteten' Moderne zum literarischen Markt: Deutsch-rumänischer Übersetzungstransfer im Umfeld des Literarischen Colloquiums Berlin 287

Iulia Dondorici
Migration et plurilinguisme dans les littératures roumaines du XVIIe au XXe siècle 327

Iulia Cosma
À propos de l'étude de la traduction dans le domaine de l'histoire et des problèmes liés à l'espace culturel roumain du XIXe siècle : Ébauche d'une direction de recherche 351

IV. Literarische Mehrsprachigkeit und Sprachwechsel im 20. und 21. Jahrhundert

Svitlana Kovalova
Matéi Visniec : L'écriture entre l'Est et l'Ouest 383

Crina Bud
Matéi Visniec / Matei Vişniec : Le passeur et les frontières, ou comment faire son temps 401

Christina Vogel
Ghérasim Luca : À la recherche d'une langue nouvelle 429

Gundel Große
Wege eines Textes: Einige Bemerkungen zu Carmen-Francesca Bancius *Ein Land voller Helden* 445

Danksagung

Den Lektor*innen Claire Absil und Gérald Béreiziat für die französischen Beiträge, Kelan McDonnell, Marie-Christin Wilm und Hanna Reininger für das englische und deutsche Lektorat sowie Gina Puică für die Übersetzung des Beitrages von Iulia Cosma aus dem Rumänischen ins Französische; den Autor*innen der Beiträge für die vertrauensvolle Zusammenarbeit; dem Deutschen Romanistenverband und dem BMBF (Förderlinie „Kleine Fächer, große Potenziale“, BMBF-Vorhaben „Die Rumänistik als konstitutiver Teil einer transnationalen Romanistik“) für ihre finanzielle Unterstützung, ohne die dieses Buch nicht hätte erscheinen können; Prof. Dr. Susanne Zepp für den vertrauens- und wertvollen fachlichen Dialog, mit dem sie die Arbeit an der Sektion und an diesem Buch stets begleitet hat – ihnen allen gilt unser herzlicher Dank.

Die Herausgeberinnen

Romanița Constantinescu / Iulia Dondorici

Einführung

Der hier vorgelegte Band hat ein doppeltes Erkenntnisinteresse: Er nimmt die rumänischen Literaturen im globalen Kontext ebenso in den Blick wie die mehrsprachigen Literaturen Rumäniens in ihrer Verschränkung mit der westlichen und südlichen Romania. Dabei möchte er das Potenzial des „kleinen", in Deutschland im Verschwinden begriffenen Fachs der Rumänistik für eine transnationale, komparatistisch ausgerichtete Romanistik herausstellen. In diesem Sinne geben die Beiträge zahlreiche Einblicke in die aktuelle Forschung über die rumänischen Literaturen, vor allem im deutschsprachigen Raum, in Frankreich, Rumänien und Italien.

Die Aufsätze gehen auf Beiträge für die Sektion „Ost und West in der Romania. Globale und regionale Vernetzungen der rumänischen Literaturen" des XXXVII. Romanistentages „Europa zwischen Regionalismus und Globalisierung" zurück. Aufgrund der Corona-Pandemie fand dieser zwischen dem 4. und dem 7. Oktober 2021 dezentral in Augsburg und Berlin statt. Neben diesem thematischen Schwerpunkt hatte man sich in der Sektion mit der Frage auseinandergesetzt, welchen spezifischen Beitrag die Rumänistik heute leisten kann und muss – sowohl innerhalb der deutschen Romanistik, aber auch im Rahmen aktueller literaturwissenschaftlichen Debatten über den *transnational turn*,[1] über Weltliteratur bzw. die Literaturen der Welt,[2] sowie in der Erforschung der literarischen Mehrsprachigkeit.

1 Paul Jay, *Global matters: The Transnational Turn and Literary Studies*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2010.

2 Siehe Ottmar Ette, *Literature of the World. Beyond World Literature,* Leiden: Brill 2021; ders. *WeltFraktale: Wege durch die Literaturen der Welt*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2017.

Theoretische Grundlage der Sektion war die Einsicht, dass vor allem eine relationale Epistemologie (*nodal epistemology*)[3] erlaubt, die Wechselwirkungen im weltliterarischen System ohne west-eurozentrische Vergleiche und Verschiebungen zu untersuchen. Die Vielfalt der Literaturen, mit denen sich die Rumänistik beschäftigt, wird als ein Resonanzraum für die romanischen Literaturen des Westens betrachtet. Zugleich bringt gerade diese Vielfalt die zahlreichen, bislang zu wenig beachteten Verflechtungen der westlichen Romania mit der südosteuropäischen Geschichte und den südosteuropäischen Literaturen ans Licht. In diesem Sinne ist die Rumänistik in besonderem Maße dem Dialog zwischen der östlichen und westlichen Romania verpflichtet. Diese Ansätze sollen zu einer Erweiterung der transnationalen und globalen Perspektiven auf die Literaturen der Romania beitragen, denn im Zuge des *transnational turn* fokussiert die überwiegende Mehrzahl der romanistischen Untersuchungen noch immer auf die frankophonen Literaturen aus den ehemaligen Kolonien Frankreichs, Spaniens und Portugals. Dagegen stellen die vorliegenden Beiträge deutlich heraus, wie sehr die westlichen Literaturen und ihr Kanon durch emigrierte rumänische und allgemein südosteuropäische Schriftsteller*innen modelliert wurden. Ein wesentliches Anliegen dieser Neupositionierung der romanischen Literaturen zueinander – jenseits von Grenzen und Raumzäsuren – sowie der Neuschreibung der Welt als offener Ort der Begegnung und des Austauschs ist die Emanzipation der Literatur von der Vormundschaft der Ideologie des Nationalstaats. Komplementär dazu plädieren die Beiträge in unterschiedlichen Zusammenhängen für eine Loslösung der Literaturwissenschaft vom „methodologischen Nationalismus".[4]

Umso kritischer erweist sich der Umstand, dass die rumänische Literatur lange Zeit als monokulturelle, einsprachige Nationalliteratur betrachtet wurde. Die paradoxe Erwartung einer Entwicklung vermeintlich „typisch rumäni-

3 Andrei Terian, „Introduction: The Worlds of Romanian Literature and the Geopolitics of Reading". In: *Romanian Literature as World Literature,* Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (eds.), New York: Bloomsbury Academic, 2018, S. 1–34.

4 Siehe u.a. Wimmer, Andreas/Glick Schiller, Nina (2008), „Methodological Nationalism, the Social Sciences and the Study of Migration. An Essay in Historical Epistemology." In: The Transnational Studies Reader: Intersections and Innovations. New York u.a.: Routledge, S. 104–117.

scher" literarischer Formen, die zugleich europäisches Format aufweisen sollten, führte zu einer starken Polarisierung. Zum einen richteten Literaturhistoriker*innen ihren Blick nach Westeuropa, insbesondere nach Frankreich, um dort ästhetische und kulturelle Modelle für die rumänische Literatur zu finden. Diese Deutung der Konstitution der modernen rumänischen Nationalliteratur basierte größtenteils auf der Idee eines Kulturtransfers vom Westen nach Osten, wobei dieser Transfer als Bedingung und Grundlage lokaler Modernisierungsprozesse gilt („der Westen im Osten"). Dieses von Teilen der Wissenschaft angenommene Phänomen wurde als „Selbstkolonisierung" bezeichnet.[5] Ohne dass es auf die rumänische Kultur beschränkt ist, nimmt es in ihr spezifische Ausprägungen an. Exemplarisch dafür gelten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die kultur- und literaturhistorischen Arbeiten von Eugen Lovinescu.

Die entgegengesetzte Tendenz setzte mit der Suche nach einem vermeintlichen rumänischen Sonderweg ein („der Osten ohne Westen"). Was solche binären Oppositionen (Ost-/Westeuropa) jedoch stets ausblenden, ist die kontinuierliche, vielfältige Einbettung der rumänischen Literaturen: Sind diese doch sowohl innerhalb einer lokalen Geschichtsregion zu betrachten – nämlich der ost- und südosteuropäischen, – als auch im Rahmen eines *global design*,[6] welches weit über die Grenzen des europäischen Kontinents hinausgeht.

In diesem Sinne zeigen einige Beiträge die komplexen Vernetzungen, die vor allem im 20. Jahrhundert zwischen rumänischen Literat*innen und Künstler*innen sowie südamerikanischen Mitstreiter*innen entstanden sind. Zwar loten die meisten Autor*innen verschiedene Aspekte des Literatur- und Kulturtransfers zwischen Rumänien und den „westeuropäischen" Literaturen aus (vor allem den

---

5 Alexander Kiossev: „Notes on Self-colonising Cultures". In: *Cultural Aspects of the Modernisation Process*, Dimitri Ginev, Francis Sejersted, Kostadinka Simeonova (eds), Oslo: TMV-Senteret, 1995); *id:* „The Self-colonizing Metaphor". In: *Atlas of Transformation* (2011), http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html; *id*:„*Visible Hands*: Selbstkolonisierung und Kanonbildung von oben (an Beispielen aus der bulgarischen Literatur". In: Mathias Freise, Claudia Stockinger (eds.): *Wertung und Kanon*, Heidelberg: Winter, 2010, S. 77–100; Monica Spiridon, „Europenismul ca ‚autocolonizare imaginară'". In: *Identitate de frontieră în Europa lărgită*, Romanița Constantinescu (ed.), Iași: Polirom, 2008, S. 40–50.

6 Walter D. Mignolo: *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, New York: Princeton University Press, 2010.

französischen, deutschsprachigen und italienischen), doch auch in diesen Fällen handelt es sich keineswegs um binäre Beziehungen, sondern um mehrfache Bezüge und Einbindungen, wie anhand der Lebens- und Schaffenswege der Schriftstellerin Anna de Noailles oder des Wissenschaftlers Lazăr Șăineanu deutlich wird. Im 20. Jahrhundert steht der Beitrag rumänischsprachiger Schriftsteller*innen zu den gesamteuropäischen Avantgardebewegungen exemplarisch für diese mehrfache Einbettung, wie die Fallstudien über Ghérasim Luca, Emeric Marcier oder Ilarie Voronca zeigen. Aber man kann sie in früheren Epochen der Literaturgeschichte (Lazăr Șăineanu) und in unserer Gegenwart (Matei Visniec, Paul Goma, Carmen-Francesca Banciu) gleichermaßen erkennen.

Schriftsteller*innen wie Anna de Noailles, Ghérasim Luca, Ilarie Voronca, Matei Visniec sind heute als „französische/frankophone Schriftsteller*innen rumänischer Herkunft" international bekannt. Auch Carmen-Francesca Banciu, eine Schriftstellerin, deren Lebens- und Schaffensweg von Migration und Sprachwechsel gezeichnet ist, wird des Öfteren als „deutschsprachige Schriftstellerin rumänischer Herkunft" angesehen. Ihre Werke werden indes zu einseitig im Rahmen entweder der rumänischen oder der französischen bzw. deutschen/deutschsprachigen Literatur verhandelt. Auch Bezeichnungen wie „rumänisch-französische" Autor*in sind keine Alternativen, sondern führen oft zu Marginalisierung in beiden Literaturgeschichten. Außerdem hatten diese wie zahlreiche andere Akteur*innen viel komplexere Lebens- und Schaffenswege, bei denen Frankreich letztlich nur eine von mehreren Stationen war. Der rumänisch-jüdische Maler und Schriftsteller Emeric Marcier ließ sich in den 1930er Jahren in Paris nieder, musste aber in den 1940er Jahren nach Brasilien emigrieren. Diese Biographien verweisen zum einen auf die zentrale Rolle, die osteuropäische Protagonist*innen in den westlichen romanischen Literaturen spielen. Zum anderen wird deutlich, dass das Untersuchungsfeld über nationale, regionale und kontinentale, aber auch sprachliche Grenzen hinaus erweitert werden muss.

Solche Lebensläufe werden oft als „interkulturell" bezeichnet. Der Begriff „Interkulturalität" zielt auf die Bejahung der gewünschten Integration, der komplexen und positiven Produkte der Akkulturation oder auch des etwas problematischen, kritischen Zwischen-den-Kulturen-Sitzens. Dabei sollten Erfahrungen der „Entwurzelung", des Aufgebens von alten sozialen Rollen

und Netzen zugunsten von neuen, nicht als Identitätsverlust oder gar als „Entartung" aufgefasst werden. Schriftsteller*innen mit mehreren Schaffensstationen, mit einer pluralen Identität, wurde hingegen eine sozial-politisch als günstig erscheinende Mittlerfunktion zugeschrieben, die nur in wenigen Fällen auch programmatisch als solche ausgeübt worden ist. Wenn man sie als „transnational" bezeichnet, werden sowohl die Überwindung des „Nationalen" in ihren Werken als auch ihr politischer Kampf gegen nationalistische Ideologien und lokale Diktaturen gewürdigt. Darüber hinaus können sich als „transnational" auch Werke erweisen, die sich nicht aus der unmittelbaren Erfahrung der Migration speisen, sondern auf transnationale Muster der Produktion setzen (Liviu Rebreanu) oder transnational zirkulieren und rezipiert werden (Iordan Chimet). Alle diese Bereiche einer transnationalen Ästhetik – der Exil- und Migrantenliteratur, der *Diaspora Art*, der postnationalen Kunst und der dezentralisierten Netzwerkkunst – versucht dieser Band zu illustrieren.

Der Band ist in vier Teile untergliedert. Der erste Teil zeigt das Phänomen der mehrfachen Bezüge beispielhaft am Schaffen und Wirken von einigen rumänischen Protagonist*innen über nationale Grenzen hinweg. In den Fokus der Untersuchungen rücken vor allem das 19. und das 20. Jahrhundert.

Nicola Perencins Studie zur Wandlung der Forschungsinteressen des in Rumänien geborenen und nach Frankreich ausgewanderten Philologen Lazăr Șăineanu / Lazare Sainéan (1859–1934) steht exemplarisch für eine transnationale Deutungsperspektive. Diese beleuchtet das Schaffen des aus einer jüdischen Familie stammenden Gelehrten von dessen Behauptungsstrategien in dem rumänischen bzw. in dem französischen intellektuellen Milieu her, ohne dabei Konflikte kleinzureden oder tiefgreifende Kontinuitäten außer Acht zu lassen. Perencin widerlegt so die These, dass Șăineanu in Frankreich seine komparatistischen Forschungen über Formen der rumänischen Volksliteratur gänzlich und unmittelbar aufgegeben habe. Vielmehr, so zeigt sich, versuchte Șăineanu, durch einen solchen Fokus, ganz im Sinne der jüdischen Aufklärungsbewegung *Haskala*, den Forschungsinteressen der rumänischen Philologie Ende des 19. Jahrhunderts zu entsprechen. Der besondere Verdienst von Nicola Perencin ist es zu zeigen, wie Șăineanus Beobachtungen zur rumänischen Folklore und die somit gewonnenen Analyseinstrumente ihn

zu den volksprachigen Varietäten in Frankreich geführt und seine Studien über Rabelais, über das Argot und auch über Randsprachen vorbereitet und gelenkt haben. Unter einer transnationalen Sicht ist sowohl das Narrativ der Forschungskrise und des Abbruchs im Leben von Șăineanu als auch seine damit verbundene vermeintliche Ablehnung der Folkloristik als Wissenschaft um 1901 stark zu relativieren.

Kirsten von Hagen widmet ihren Beitrag der Schriftstellerin Anna de Noailles. Dabei untersucht sie die künstlerischen und existentiellen Auswirkungen einer Reise, die de Noailles 1887 nach Bukarest, nach Konstantinopel und schließlich an den Bosporus zu ihrem Großvater mütterlicherseits, dem osmanischen Diplomaten und Literaten Konstantinos Mousouros (Musurus Pasha), führte. Mousouros, der in Arnavutköy in der Nähe der osmanischen Hauptstadt einen türkischen Palast bezog, war – wie Anna de Noailles selbst – ein Kosmopolit. Als griechischer Adliger aus dem Phanar hielt er sich acht Jahre lang in Athen als erster osmanischer Botschafter auf. Er wechselte später nach London für weitere fünfunddreißig Jahre und machte sich einen Namen als Übersetzer der *Divina Commedia* ins Altgriechische und Türkische. Kirsten von Hagen geht der Frage nach, wie sich aus der persönlichen und familiären Erfahrung des Kosmopolitismus im lyrischen und autobiographischen Werk Anna de Noailles' eine Poetik der Brüchigkeit, Flüchtigkeit und Kontingenz herauskristallisieren konnte, die prägend für eine transnationale Moderne ist. Die Studie macht deutlich, inwiefern Anna de Noailles an dem glamourösen Außenbild ihrer selbst als Pariser Muse beteiligt ist, und untersucht, wie die Lyrikerin sich dem konstruierten Bild der Orientalin entzieht und sich als Exponentin einer authentischen, einmaligen Kulturverflechtung zu profilieren versucht. Jenseits der „biographischen Illusion" und der Identitätsmuster, die man der Autobiographie von Anna de Noailles abgewinnen kann, nimmt Kirsten von Hagen die *Écriture* der Vergeblichkeit des Einheitlichen, des Oszillierens und des Hybriden in den Blick, die stilbildend auf ihren Verehrer Marcel Proust wirkte. Mit Luce Irigaray plädiert von Hagen gegen das „Vergessen weiblicher Genealogien" im Falle jener französischen Schriftstellerin mit rumänischen und griechischen Wurzeln.

Fatma Belhedis Beitrag untersucht den Briefwechsel zwischen den Dichtern Ghérasim Luca und Tilo Wenner. Die Autorin widmet sich dieser außerge-

wöhnlichen Brieffreundschaft, die für das Schaffen und Wirken beider Schriftsteller prägend war. Wie Fatma Belhedi zeigt, sind die dreiundzwanzig Briefe, die zwischen Juni 1958 und März 1960 abgefasst und erst 2014 bei Éditions des Cendres veröffentlicht wurden, nicht nur für die darin enthaltenen literaturgeschichtlichen Indizien bezüglich Veröffentlichungen, Übersetzungen und weiterer künstlerischer Projekte wichtig. Auch für die implizite Poetik einer Form von Gesellschaftlichkeit, die die Werke des argentinischen und des rumänischen Schriftstellers inspirierte, ist der Wert ihrer Briefe nicht zu unterschätzen. Die Briefe erscheinen als Ort der gemeinsamen Vertextung von Empfindsamkeit, des regen Austausches von Ideen und Kunstwerken und der gegenseitigen Unterstützung, ja der affektiven Gemeinsamkeit. Fatma Belhedi entdeckt wertvolle Hinweise, die einen Rückblick auf den Geisteszustand der beiden Dichter, auf ihre Auffassungen über Sprache und Schreiben ermöglichen. Der Dichter und Journalist Tilo Wenner, der mit 44 Jahren zum Opfer der PRN-Diktatur in Argentinien wurde, hatte seinerseits intensive Kontakte zur Pariser Avantgarde: Neben Ghérasim Luca war er den ebenfalls aus Rumänien stammenden Autoren Jacques Hérold und Victor Brauner verbunden. Der Briefwechsel könnte nicht zuletzt zu einer Neubewertung seines 14 Bände umfassenden *Œuvre* und seiner Arbeit als Herausgeber und Kulturvermittler führen.

In ihrem Beitrag verfolgt Isabel Richter die Verwandlungen des jüdischen Künstlers Emeric Marcier – auch er ein Vertreter des rumänischen Surrealismus –, der mit Ghérasim Luca befreundet war. Richter befasst sich mit der 2004 posthum erschienenen Autobiographie von Emeric Marcier, *Deportado para a vida* (Rio de Janeiro: Barléu Edições), die der Künstler zwischen 1988 bis 1990 auf Portugiesisch verfasste. Wie der Titel schon andeutet, geht es in Marciers Autobiographie um den Versuch, den durch Zwang entstandenen Aufenthalten in Europa und Südamerika ein Identitätskonstrukt entgegenzusetzen, welches einer Simultaneität von Lebensetappen und Lebenssplittern sowie einer Synthese der künstlerischen Ausdrucksformen verpflichtet ist. Richter zeichnet die künstlerischen Wege und die gewundenen Entwicklungslinien Emeric Marciers nach und bringt die transnationalen Netzwerke ans Licht, die ihm über verschiedene Stationen hinweggeholfen haben, die ihn dabei unterstützten, am Leben zu bleiben und sich als Künstler behaupten zu können. Die Autorin setzt sich schließlich für eine Neuentdeckung Emeric Marciers ein – sowohl in

seinem Heimatland Rumänien als auch in Brasilien und Frankreich. Denn die transnationale Ausrichtung seines Lebens und Schaffens dürfe nicht der Grund für eine lokale Vernachlässigung des Erbes dieses äußerst starken Meisters des Expressionismus und Surrealismus sein, der mehrmals vertrieben wurde und sich jedes Mal – gleich einem Phönix aus der Asche – neu erfinden musste.

Schließlich befasst sich Gina Puicăs Beitrag mit dem Werk des wenig bekannten rumänisch-französischen Schriftstellers und Journalisten Theodor/Théodore Cazaban, der aus einer französischen, in der Moldau um die Mitte des 19. Jahrhunderts niedergelassenen, Familie stammte (das Familienoberhaupt François Cazaban stammte aus Carcassonne). 1947 gelang ihm die Flucht aus Rumänien nach Frankreich. Er beteiligte sich am literarischen Leben in Rumänien und knüpfte dabei Freundschaften – sowohl mit avantgardistischen als auch mit anti-modernen Schriftstellern wie Pavel Chihaia, Costant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Virgil Ierunca oder Dinu Pillat. Im Pariser Exil kehrte Cazaban, der seinem Herkunftsland sehr verbunden blieb und als Journalist bei dem Radiosender *Free Europe* sowie im literarischen und politischen Milieu des rumänischen Exils in Paris agierte, erst in den 1960er Jahren zur Literatur zurück. Mit seinem ersten und letzten Roman, *Parages* [Nahe Umgebung] (rumänisch *Cotloane* [Verschläge]), erschienen 1963 bei Gallimard, erreichte Cazaban eine große Aufmerksamkeit. Gina Puică geht der Frage nach, welche Faktoren den Erfolg des Romans ermöglicht haben könnten. Die transnationale Perspektive auf das Schaffen und Wirken von Cazaban ermöglicht der Autorin, den Roman formell als zu der Welle des *Nouveau Roman* zu zählen, während sie gleichzeitig auf die Kritik der Moderne in Cazabans Schriften eingeht und ihn letztendlich als einen Anti-Modernen portraitiert, der zu der – von Antoine Compagnon identifizierten – Geistesfamilie der Skeptiker und Melancholiker gehört. Gina Puică, die sich in dieser Studie auch mit dem Theaterstück *Bramboura ou l'Esprit puni* [deutsch *Brambura oder Der bestrafte Geist*, wobei das nur in Kollokationen vorkommende rumänische Wort *brambura* so viel wie „völliger Humbug" (reden) oder „ziellos" (vagabundieren) bedeutet], den Übersetzungen und sogar der Lebensphilosophie Cazabans beschäftigt, hat maßgeblich zu der Wiederentdeckung des Werkes des Exilrumänen sowohl in Frankreich (mit einer 2018 auf Französisch veröffentlichten Monographie) als auch in Rumänien beigetragen.

Der zweite Teil ist der Problematik der literarischen Rezeption und den damit verbundenen Transferprozessen gewidmet.

In kaum einem anderen Fall sind Rezeptionsstörungen, politische Manipulationen und Instrumentalisierung eines literarischen und journalistischen Werkes brisanter als im Falle des Schriftstellers Panaït Istrati, dessen Verfemung in der französischen Presse der Zwischenkriegszeit Frédérica Zephir akribisch verfolgt. Nachdem er fünf Jahre lang, zwischen 1924 und 1929, als Stimme der Ausgegrenzten in der linksorientierten nationalen und sogar regionalen Presse gefeiert wurde, geriet Istrati nach 1929, nachdem er das kritische Essay über seine Reise durch die UdSSR *Vers l'autre flamme: Après seize mois dans l'U.R.S.S.* [deutsch *Zu neuen Ufern. Sechzehn Monate in der Sowjetunion*] veröffentlicht hatte, als Blockloser ins Visier seiner ehemaligen Mitstreiter. Frédérica Zephir analysiert sowohl Istratis Strategie, seine in der Sowjetunion erlebte Wahrheit Schritt für Schritt zum Ausdruck zu bringen, als auch die Reaktionen darauf im linken, anarchistisch-libertären und im rechten Presselager. Dabei lotet Zephir die Umstände aus, die zum Vergessen des unbequemen Schriftstellers geführt haben, bevor er in den 1960er Jahren – dank der Bemühungen seines Freundes Joseph Kessel um eine Neuedition bei Gallimard – wiederentdeckt wurde. Der Beitrag lässt sich gut zusammen mit der etwas älteren Studie von Serguei Feodossiev über Wladislaw F. Chodassewitsch und Nina Berberowa als Kritiker von Panaït Istrati in der sowjetischen Presse lesen (erschienen 2018 in Carola Heinrich und Thede Kahl: *Litterae – magistra vitae. Heinrich Stiehler zum 70. Geburtstag*).

Alina Bako thematisiert die komplexe Zirkulation von literarischen Motiven und Themen zwischen peripheren und zentralen Literaturen und befasst sich dabei mit dem Roman *Adam und Eva* (1925) von Liviu Rebreanu, der interessante Verbindungen zu dem fünf Jahre später erschienenen Roman von Hermann Hesse *Narziß und Goldmund* aufweist. Der Realist Rebreanu überrascht seine rumänische Leserschaft mit einer Rahmenerzählung symbolischen Charakters, die ein und dasselbe Paar in verschiedenen Zeitaltern und Kulturen metempsychotisch immer wieder zum Leben erwachen lässt. Es stellt sich die Frage, ob Rebreanu somit nur seine rumänische Leserschaft überraschen wollte oder ob er bereits ein viel breiteres, internationales Publikum anvisierte. Übersetzungen ins Deutsche, Italienische und Französische

folgten jedoch erst viel später. Alina Bakos Interesse gilt der Kontextualisierung des Geschehens im Roman mittels kartografischer Details, die herangezogen werden, um dem heimischen wie internationalen Leser die Architektur mittelalterlicher Klöster zu veranschaulichen und um die Reiserouten der Figuren zwischen real existierenden Städten und Klöstern zu zeichnen. Bako spricht über vergleichbare Fiktionalisierungsstrategien, die sowohl Liviu Rebreanu als auch Hermann Hesse nutzen, ohne voneinander zu wissen und ohne sich einer einzigen identifizierbaren gemeinsamen Inspirationsquelle zu bedienen. Diese unterschwellige Konvergenz zeugt von Berührungspunkten und Wechselwirkungen im globalen Netz der Weltliteratur, die nicht auf die unmittelbare Erfahrung plurikultureller, sehr oft dramatischer Lebenssituationen, sondern auf transkulturellen Erkenntnissen und Schreibpraktiken beruhen.

Raluca Petrescus Beitrag bildet ein Pendant zu dem von Fatma Belhedi über die Freundschaft auf Distanz zwischen Tilo Wenner und Ghérasim Luca. Auch Iordan Chimet, dem der Beitrag von Raluca Petrescu gewidmet ist, pflegte Brieffreundschaften zu Michael Ende, Gustav René Hocke, Odysseas Elytis, Ivar Ivask, Maurice Carême, José Garcia Ocejo, Romualdo Brughetti u. a., um der Isolation im kommunistischen Rumänien zu entgehen. Chimet war bis 1964 mit Publikationsverbot belegt und sah sich als Jude mit Auslandskontakten mit Anfeindungen konfrontiert. Sein literarisches Werk – wie auch seine herausragende Tätigkeit als Herausgeber, Literatur- und Kunstkritiker – zeugt von einem innerlich erlebten Kosmopolitismus. Der fantastische Roman *Închide ochii și vei vedea Orașul* (1964), der auch ins Deutsche von Lotte Roth unter dem Titel *Augen zu und träum mit mir* übersetzt wurde und der im Verlag Ion Creangă in Bukarest erschienen ist, speist sich aus weltliterarischen Quellen und visiert ein internationales Publikum an. Petrescu identifiziert bei Chimet Motive aus den Werken von Lewis Carroll, Mikhail Bulgakov, Charles Nodier und Panait Istrati. Gleichzeitig dokumentiert sie anhand der Korrespondenz zwischen Michael Ende und Iordan Chimet, wie sich Michael Ende von Chimets Roman für das Theaterstück *Das Gauklermärchen, Ein Spiel in sieben Bildern sowie einem Vor- und Nachspiel* (1982) inspirieren ließ, welches dann für die gleichnamige Oper von Gerhard Konzelmann (1998) als Vorlage diente. Petrescu rekonstruiert somit ein transnationales Netz von Künstlern, das auch bei der Entstehung von Chimets Anthologien und Kunstbüchern tätig war, und das politisch un-

passierbare Grenzen missachtete. „Transnational" weist in diesem Fall auf eine Ethik des Zusammenhaltes und des Austausches sowie auf eine transgressive und appropriative Ästhetik der Aneignung und Intertextualität jenseits der Singularität des eigenen Werkes und der nationalen Kultur hin.

Der Beitrag von Matei Chihaia untersucht die Bedeutung der Rezeption von Prousts Werk, der literarischen Bezüge auf *À la recherche du temps perdu* und somit den intertextuellen Schreibpraktiken in der rumänischen Lagerliteratur des 20. Jahrhunderts. Bekannt sind die Vorträge, die der polnische Schriftsteller und Maler Józef Czapski im Lager Grjasowez in sowjetischer Gefangenschaft 1940–41 über Proust auf der Basis von auf das eigene Gedächtnis gestützten Textrekonstruktionen gehalten und in einem Schulheft niedergeschrieben hat. Diese verinnerlichte und verklärte Lektüre von Proust, unter schlimmsten und unwürdigsten Bedingungen entstanden, konnte später veröffentlicht werden und so die nicht geringe Kraft der Kultur bezeugen, die dem Schrecken und Gräuel, dem Vergessen und der Verstummung von Zeugen entgegenzuwirken vermag. Radu Cioculescu, Prousts erster Übersetzer ins Rumänische (1945, *Swann*), hielt ebenfalls solche Vorträge im Lager von Târgu-Jiu, in dem er wegen antifaschistischer Propaganda interniert war. Radu Cioculescu wurde auch in der stalinistischen Ära zu einer zwölfjährigen Gefängnisstrafe 1949 verurteilt und starb 1961 im Lager von Dej. Der zweite Band seiner Proust-Übersetzung gilt als verschollen. Das Modell Proust ist in den Literaturen des Ostens Europas der 1930er Jahre (und später) bereits so mächtig, dass sich oft in den Werken von Schriftstellern, die die Verfolgung überlebt haben, Anspielungen auf Proust ausmachen lassen. Eines der bekanntesten Beispiele ist *Die Erzählungen aus Kolyma* (1971) von Warlam Schalamow. Matei Chihaia analysiert das aufschlussreiche Verhältnis des rumänischen Komparatisten Nicolae Balotă, des Theologen und Literaten Nicolae Steinhardt und des Schriftstellers Norman Manea zu Proust. Seine gut belegte These ist, dass das Anknüpfen an Proust in der rumänischen Lagerliteratur keine Ästhetisierung oder gar Verklärung des Geschehens darstellt, sondern sich zu einem eigenständigen Kommunikationsmittel entwickelt hat, das den Schwierigkeiten der Zeugenschaft und der Vertextung extremer Erfahrungen bis zur unmöglichen Bezeugbarkeit dessen, wovon Mitmenschen nicht selbst betroffen gewesen sind, sowie dem persönlichen Sprach- und Identitätsverlust entgegenwirkt.

2021 jährte sich zum fünfzigsten Mal das Erscheinen von Paul Gomas Roman *Ostinato* in deutscher und französischer Übersetzung. Der Beitrag von Romanița Constantinescu ist der Rezeption des regimekritischen, bei seinem Erscheinen in Rumänien verbotenen Romans gewidmet. Dabei werden wichtige Förderungsstrategien bei der Vermarktung des Romans, wie z. B. die Parallele zu den Schriften von Alexander Solschenizyn beleuchtet und hinterfragt. Schwierigkeiten der Einordung des Werkes des rumänischen Dissidenten finden ebenso Erwähnung wie auch Zeugnisse von Unverständnis oder Misstrauen. Lineare Narrative in der Erklärung der Geste Gomas, im Ausland zu veröffentlichen, unangemessene Erwartungen an das Werk oder sogar wahrheitswidrige Unterstellungen und Verleumdungen des Schriftstellers werden hier betrachtet. Durch die Erläuterung der komplexen literarischen und moralischen Appellstrategien dieses Romans von Weltformat, der sich zugleich an das einheimische und an das ausländische Publikum wendet, erschließt der Beitrag einen neuen Zugang zum Werk eines der bedeutendsten – und zugleich missverstandenen – rumänischen Schriftsteller der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Der dritte Teil des Bandes beschäftigt sich mit zwei wichtigen, dennoch bislang im Zusammenhang mit den rumänischen Literaturen stark unterbeleuchteten, Phänomenen: Mehrsprachigkeit und Übersetzung aus literaturhistorischer und -soziologischer Perspektive. Überhaupt spielen zahlreiche Formen der Mehrsprachigkeit und des Sprachwechsels in der Geschichte und der Gegenwart der rumänischen Literaturen eine entscheidende Rolle.

In seinem Beitrag untersucht Heribert Tommek den deutsch-rumänischen Übersetzungstransfer von 1945 bis in die jüngste Gegenwart. Dabei fokussiert Tommek auf die Übersetzungsförderung durch das Literarische Colloquium Berlin und das Netzwerk TRADUKI und zeigt einen komplexen Austauschprozess auf, in dem literarisch-symbolische, verlagsökonomische und kulturpolitische Einflüsse gleichermaßen eine Rolle spielen. Der Beitrag zeigt die Art und Weise, in der durch vielfältige Übersetzungsprozesse die Präsenz und die Rezeption der rumänischen Literatur in Deutschland seit den 1950er Jahren stark variiert. Vor der Wende wurde die Wahrnehmung der rumänischen Literatur in der Bundesrepublik Deutschland entscheidend – sogar nahezu

ausschließlich – von den ausgewanderten „deutschrumänischen" Autor*innen und Übersetzer*innen geprägt, wobei Tommek die Rolle des Dichters und Übersetzers Oskar Pastor hervorhebt. Die Übersetzungen und die sie einführenden literaturkritischen Beiträge wurden von dem Anspruch geleitet, dem deutschen Publikum eine „moderne" rumänische Literatur nahezubringen, um dem offiziellen Kanon des sozialistischen Realismus entgegenzuwirken, der nicht zuletzt durch die zeitgleichen Übersetzungen in der DDR vertreten war. Seit den 1990er Jahren hingegen, so Tommek, entsteht ein kulturpolitisch geförderter Markt, der zwar eine gewisse literarische Vielfalt herstellte, aber nur in Ausnahmefällen zu einer sichtbaren Präsenz rumänischer Gegenwartsliteratur in Deutschland führte. Dabei treten Bezüge auf die ästhetische Moderne zunehmend in den Hintergrund, während Themen der kulturellen Identität (Mittel-)Europas, wie sie insbesondere das Übersetzernetzwerk TRADUKI verfolgt, immer mehr Raum gewinnen.

Iulia Dondorici befasst sich mit dem Phänomen der Mehrsprachigkeit in den rumänischen Literaturen zwischen dem 17. und 20. Jahrhundert. Anhand von drei Epochen der rumänischen Literaturgeschichte zeigt sie, dass diese nie monolingual oder monokulturell waren, sondern sich vielmehr durch eine Mehrsprachigkeit auszeichnen, die in ihren verschiedenen historischen Konstellationen – nicht zuletzt mit einer Reihe von Migrationsphänomenen und vielfältigen Formen des literarischen Transfers zwischen mehreren Sprach- und Kulturräumen – verbunden war. Die Fallstudien aus dem 19. bzw. 20. Jahrhundert zu dem Schriftsteller Alecu Russo und dem Dichter Ilarie Voronca zeigen die Spezifika der literarischen Mehrsprachigkeit in verschiedenen Epochen der rumänischen Literatur und machen die Kontinuität und Konstanz dieses Phänomens deutlich. Schließlich plädiert Dondorici für einen Perspektivenwechsel in der Erforschung der rumänischen Literaturen und vor allem in der Literaturgeschichtsschreibung, welche die rumänischen Literaturen in ihrer konstitutiven Mehrsprachigkeit wahrnimmt.

Iulia Cosmas Beitrag beleuchtet den konstitutiven Zusammenhang zwischen Übersetzung und rumänischer nationaler Literatursprache und Literatur im 19. Jahrhundert und zeigt das methodische Potenzial, das in verschiedenen Ansätzen der Übersetzungstheorie und -geschichte liegt. Sie analysiert die Entwicklungen, die in diesem Bereich in den letzten Jahren durch Studien

zur Übersetzungsgeschichte aus den romanischen Sprachen ins Rumänische begünstigt worden sind, und schlägt einen pluridisziplinären Forschungsrahmen für die Erforschung der rumänischen Literatur und Kultur des 19. Jahrhunderts vor. Cosmas Studie liefert neue Erkenntnisse – nicht nur über die übersetzerische Tätigkeit, sondern auch über die Art und Weise, wie diese das lokale literarische Feld und den literarischen Schaffensprozess im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert beeinflusst hat. Solche Untersuchungen sind umso wichtiger, da gerade die konstitutive Rolle der Übersetzung (und auch der Mehrsprachigkeit der Schriftsteller*innen und der Leser*innen) für die Entwicklung der modernen rumänischen literarischen Sprache noch immer nicht umfassend erforscht ist.

Der letzte Teil des Bandes ist der literarischen Mehrsprachigkeit – inkl. dem Sprachwechsel – im 20. und 21. Jahrhundert gewidmet, nun in der Analyse von einzelnen Poetiken. Die Werke von Matei Visniec, Ghérasim Luca und Carmen-Francesca Banciu sind – wenn auch in unterschiedlichen literarischen, kulturellen und politischen Zusammenhängen – mehrsprachige Werke, die von der Migration der Autor*innen und dem damit verbundenen Sprachwechsel entscheidend geprägt werden.

Da das literarische Werk von Matei Vișniec / Matéi Visniec exemplarisch für eine transnationale „migratorische Ästhetik"[7] steht, gab es im Rahmen unserer Sektion ein dem Autor von *Migraaaants* (2016) eigens gewidmetes Atelier. Die Beiträge von Svitlana Kovalova und Crina Bud erscheinen nun in diesem Band. Ausgehend von Visniecs Roman *Syndrome de panique dans la Ville Lumière* [deutsch *Paniksyndrom in der Stadt der Lichter*, Bukarest, 2008 und Paris, 2012] sowie dem Theaterstück *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort* [deutsch *Dachwohnung in Paris mit Blick auf den Tod*, Uraufführung 2004 in Cluj, französische Version 2007/2008 (deutsche Version von Christina Weber, 2007, szenische Lesung beim Heidelberger

7 Siehe dazu Susanne Lanwerd: „Was versteht man unter ‚migratory aesthetics'?". In: *Neu-Zugänge: Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Lorraine Bluche, Christine Gerbich, Susan Kamel, Susanne Lanwerd, Frauke Miera (eds.), Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 99–112.

Stückemarkt)] untersucht Kovalova die Auffächerung und Perspektivierung im literarischen Diskurs hinsichtlich der reflektierten Migrationserfahrung. Sie geht der vielfachen Distanzierung nach, wodurch im Werk von Visniec stereotype Projektionen bei der Begegnung zwischen Ost- und Westeuropäern identifiziert, ironisiert und relativiert werden. Die „erlebte Grenze" wird nicht nur von den jeweiligen literarischen Figuren reflektiert, sondern durch ironische Brechung und satirische Effekte zum gemeinsamen Nenner der Figurenkonstellation. Dabei wird ein ambivalenter Blick gefordert, der im Bewusstsein der wachsenden Unsicherheit, des Unbehagens der „vielfachen Herkünfte" beibehalten werden soll bzw. muss.

Crina Bud beschäftigt sich mit der Verknüpfung zwischen der journalistischen Tätigkeit Visniecs und seinem dramatischen Werk. Am besten zeigt sich das Interesse des Dramaturgen an realen Ereignissen und deren gesellschaftlichem Impakt in der *Balkanischen Theatertrilogie*. Der gemeinsame Nenner der darin enthaltenen Theaterstücke ist, dass sie von erschütternden Medienerstattungen – anfangend mit dem Bosnienkrieg und endend bei der Migrantenkrise – quasi herausgelöst wurden. Crina Bud argumentiert, dass einer der Gründe für den internationalen Bekanntheitsgrad und den Erfolg von Matei Visniec die Verankerung im Zeitgenössischen ist, in der Art, wie er kollektive Ängste, die von medialen Diskursen ausgelöst werden, auffängt und mitträgt. Sein Theater bringt einen sozialen und moralischen Notstand zum Ausdruck, ohne Fakten vereinfachen zu wollen, insbesondere dort, wo der öffentliche Diskurs ideologisch zu versteifen droht und nur noch polarisieren kann. Wie Crina Bud exemplarisch zeigt, spielen bei der breiten Rezeption der Dramaturgie von Matei Visniec auch literarische Verfahren und Figuren, wie die „Metabasis" (als Figur des abschließenden Resümierens und des Übergangs zu einem neuen Abschnitt mit Perspektivenwechsel sowie Übertragung zwischen Literatur und Massenmedien) und die „Transfiktion" (wobei Figuren und Fragmente aus anderen Texten recycelt werden) eine entscheidende Rolle, weil sie dem Publikum ermöglichen, auf ein gemeinsames Repertoire von Bezugnahmen zurückzugreifen.

Wie für Matéi Visniec war auch zu Ghérasim Luca im Rahmen unserer Sektion ein Atelier vorgesehen. Neben dem Beitrag von Fatma Belhedi über die Brieffreundschaft zwischen Tilo Wenner und Ghérasim Luca beschäftigt

sich auch der Beitrag von Christina Vogel mit dem Werk des rumänisch-französischen Surrealisten. Bezugnehmend auf Ghérasim Lucas Sprachexperimente stellt sich Vogel die Frage, ob ein Begriff wie Plurilinguismus noch diese komplexe Praxis der Zersetzung der Sprache(n) und der Neuerfindung der poetischen Kommunikation jenseits der natürlichen und normierten Sprachen beschreiben kann. Wie Tristan Tzara arbeitet Ghérasim Luca gegen die Hegemonie der Großsprachen, auch des Französischen, und sogar gegen das Primat der Sprache an sich. Er macht von einer „stammelnden" Diktion Gebrauch, die Gilles Deleuze auch mit Hinblick auf Ghérasim Luca beschreibt. Diese übersteigt den gleichzeitigen Gebrauch mehrerer Sprachen, wie es der Dadaismus schon praktizierte, und entwickelt eine Parallelsprache der freien Assoziationen und Transformationen, die sich selbst generiert und das Gefühl vermittelt, unerschöpflich zu sein. Christina Vogel analysiert dieses Sprechen jenseits der Sprache an sich, dessen Fundament weder die Aleatorik noch das Arbiträre ist. Der Beitrag versucht, einen Bezug zwischen der impliziten Reflexion über die Sprach- und Kommunikationsmöglichkeiten und/oder -störungen im Werk von Ghérasim Luca und seiner Existenz als Exilierter, Gestrandeter, Staatenloser, als Überlebender wie auch als *étranjuif* (wie er sich selbst paronomastisch nannte) herzustellen. Somit ist sein Werk nicht nur als formal und experimentell zu betrachten, sondern als Ausdruck existentieller Verzweiflung und extremen Zweifelns.

Einer sich anders gestalteten Poetik der Mehrsprachigkeit geht Gundel Große in ihrem Beitrag zu der rumänisch-deutschen Schriftstellerin Carmen-Francesca Banciu nach. Der Beitrag bietet einen Überblick über die sprachlichen und kontextuellen Verwandlungen des Romans *Ein Land voller Helden*, der ursprünglich auf Rumänisch verfasst (und unter dem Titel *O zi fără președinte* [deutsch *Ein Tag ohne Präsident*] 1998 veröffentlicht) wurde, anschließend von Georg Aescht ins Deutsche übersetzt und in den letzten Jahren wiederum von Ana Mureșanu ins Rumänische zurückübersetzt wurde. Gundel Große stützt sich dabei auf Überlegungen zur *translatio* als transkulturellem Prozess des Romanisten und Rumänisten Jürgen Erfurt (*Transkulturalität. Prozesse und Perspektiven*, 2021). Sie recherchiert, wie die Autorin selbst bei den verschiedenen Übersetzungen mitgewirkt hat, wie sich der Text jedes Mal verändert hat und aus welchen Gründen. Die intensive, plurilinguistische

Beschäftigung Bancius mit diesem Text legt die Vermutung nahe, dass *Ein Land voller Helden / O zi fără președinte /* A LAND FULL OF HEROES in seinen sukzessiven Transformationen ein *mise en abyme* und eine narrative Metalepse der eigenen Biografie der Schriftstellerin und der von ihr vollzogenen sprachlichen Verwandlungen darstellt.

Durch die Wahl der betrachteten Werke gehen die Autor*innen dieses Bandes nicht nur über die Vorannahmen eines *monolingual bias* hinaus und verorten somit die rumänischen Literaturen in einem globalen Kontext (ohne dabei regionale Verflechtungen und Austauschprozesse außer Acht zu lassen), sondern sie distanzieren sich zugleich von der unangemessenen Trennung dieser Literaturen voneinander. Die strikte Unterscheidung zwischen einer rumänischen Exilliteratur, bzw. einer Migrantenliteratur und einer einheimischen Literatur, blieb selten wertfrei, führte zu sterilen Kontroversen, zu gegenseitigen vernichtenden Urteilen oder verhärteten Primatansprüchen. Sie hinterließ bis heute unübersehbare Spuren in den wichtigsten literaturgeschichtlichen Projekten aus Rumänien, die immer noch selektiv und nicht *integrativ* vorgehen. Es darf also nicht wundern, dass in diesem Band Beiträge über Auslands- und Exilrumän*innen wie Lazăr Șăineanu, Anna de Noailles, Panait Istrati, Matei Vișniec, Ghérasim Luca, Emeric Marcier, Theodor Cazaban, Norman Manea oder Carmen Francesca-Banciu exemplarisch neben Beiträgen vorkommen, die das transnationale Schaffen von Autoren wie Nicolae Steinhardt, Iordan Chimet oder auch Liviu Rebreanu würdigen, die Rumänien nicht verlassen haben und dennoch kosmopolitisch und „diasporesk“ (Hermann Broch) lebten und schrieben (wie auch Nicolae Balotă oder Paul Goma vor ihrer Auswanderung). Einer transnationalen, diversitätsorientierten und ideologisch unvoreingenommenen Betrachtungsweise der rumänischen Literaturen würde es immer besser gelingen, Brücken zwischen diesen Literaturen selbst sowie zwischen ihnen und den Literaturen der Welt zu schlagen.

Im Dezember 2022

Romanița Constantinescu (Heidelberg)
Iulia Dondorici (Berlin)

I. Transnationales Schaffen und Wirken im 19. und 20. Jahrhundert

Nicola Perencin*

Les itinéraires transnationaux d'un intellectuel européen

Lazare Saïnéan, Lazăr Șăineanu, Eliazar Șain

Lazăr Șăineanu (1859–1934) was a Jewish-born scholar whose early works contributed to the development of Romanian linguistics, philology, and folklore studies. Because the Romanian law of the time denied him and all people of Jewish descent Romanian citizenship, precluding thus any possibility of an academic career, he was forced to seek exile in France and change his research field. The main issues addressed in this paper are Șăineanu's double identity as a Jew-Romanian, his status as a Romanian exile in France, and the multilinguistic and multidisciplinary quality of his intellectual production because they could hold the key to understanding why the author did not find an adequate critical response either in Romania or in France. The national and monocultural approach was the main trend in the humanities at that time and the posthumous monocultural criticism only widened the gap between his Romanian and French works, ignoring the elements of continuity present in his research. As a result, Șăineanu ended up being relegated to a secondary position in both cultures. This paper aims to show how a transnational perspective can enhance the relevance of his scholarly activity and open new perspectives about this complex, elusive, and truly European intellectual.

Romanian culture, Romanian exiles, Romanians in France, Jewish intellectuals, South-Eastern European Jewish studies, Haskalah, double cultural identity, integration.

Culture Roumaine, exilés roumains, Roumains en France, intellectuels juifs, études juives d'Europe du Sud-Est, Haskalah, double identité culturelle, intégration.

* PhD candidate, Department of Linguistic and Literary Studies, University of Padova (Italy).

L'auteur

Il n'est pas facile de définir la personnalité intellectuelle de Lazăr Şăineanu. La plupart des études existantes se concentrent unilatéralement sur des aspects de sa biographie ou de son œuvre. Et pour cause : juif roumain émigré en France, linguiste, philologue et folkloriste spécialisé dans les études romanes, Lazăr Şăineanu est un véritable polymathe. De ce fait, il n'a pas encore fait l'objet d'une réception critique qui l'étudierait de manière globale. Bien au contraire, les approches principalement monoculturelles et monolinguistiques des études du siècle dernier, ont conduit à une sous-estimation générale et à une marginalisation de l'auteur, qui perdurent encore aujourd'hui.[1]

Quelques considérations onomastiques suffisent à laisser entrevoir la complexité du profil de Şăineanu : l'auteur a utilisé au moins trois noms dans sa vie, que l'on retrouve dans de multiples formes graphiques, ainsi que probablement d'autres pseudonymes.[2] En plus de mettre en évidence la complexité de son parcours, le fil des noms peut servir de guide dans le labyrinthe des métamorphoses du savant, où les discontinuités sont parfois plus évidentes que les continuités.

1 Ainsi, même dans le dictionnaire général de la littérature roumaine récemment publié, *Dicționarul General al Literaturii Române* (Drăgoi 2007 : 533–535), de manière surprenante, l'entrée dédiée à Lazăr Şăineanu ne souligne pas des éléments biographiques essentiels liés aux origines juives de l'auteur, tels que ses tentatives d'obtenir la citoyenneté roumaine, sa conversion au christianisme orthodoxe, ou encore le drame qu'a constitué son expatriation en France. Ses travaux fondamentaux sur la linguistique yiddish, publiés en roumain et français (Şăineanu 1889 et Sainéan 1902a), sont également omis. D'un autre côté, les bibliographies portant sur Şăineanu en tant que juif roumain négligent les activités du savant au-delà des frontières roumaines (Paşcalău 2019 ; Herşcovici 2018 ; Voicu 2008). Enfin, en France, l'auteur est reconnu pour ses études rabelaisiennes, mais son activité en-dehors du contexte français est largement ignorée. A titre d'exemple, l'historien Christophe Prochasson, président de la prestigieuse Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE) décrit Şăineanu comme un intellectuel qui a occupé « des places marginales » (Prochasson 2006 : 126).

2 Le possible recours à un pseudonyme concerne Vornea 1928, une biographie de Şăineanu. Selon Voicu 2008 : 40 et Herşcovici 2018 : 22, il est probable que Luca Vornea soit un pseudonyme de Şăineanu lui-même. Parmi les formes alternatives du nom utilisés par l'auteur, Drăgoi 2007 : 533 rappelle Eliezer ben Moşe, Lazăr Schein, Lazăr Şain, Lazăr M. Şăineanu. Il est également mentionné sous le nom de « Senean » dans le *Leksikon fun der yidisher literatur, prese un filologye* (Reyzen 1926).

Né en 1859 d'une modeste famille juive de Ploiești,[3] non loin de Bucarest, Eliazar ben Moshe Șain change son nom en Lazăr Șăineanu vers 1883. Cela montre que malgré ses origines juives, Șăineanu se sentait fortement roumain, voire patriote. Les raisons de cette identification ne sont pas seulement personnelles, mais dépendent de causes historiques, sociales et politiques complexes. Elles s'expliquent aussi par les relations de l'auteur avec le judaïsme et par son implication dans le courant progressiste de la Haskalah.

Bien qu'il ait largement contribué au développement de disciplines cruciales pour la création d'une identité nationale roumaine, en tant que juif, Șăineanu était exclu des droits civils et politiques. En effet, le droit à la citoyenneté roumaine était limité aux seuls chrétiens jusqu'au 1878 ; de plus, en pratique, l'obtention de la naturalisation restait très difficile.[4] Șăineanu a fait tout son possible, allant jusqu'à se convertir au christianisme orthodoxe en 1899, mais sa requête a été rejetée à plusieurs reprises. A chaque fois qu'il était appelé à se prononcer sur son cas, le Parlement se montrait plus sensible aux humeurs antisémites des nationalistes qu'aux idéaux de « double identité » portés par des générations d'intellectuels roumains juifs progressistes. Ainsi, Șăineanu ne pouvait pas travailler comme professeur et manquait de moyens. En 1901, après douze ans de tentatives infructueuses pour obtenir la nationalité roumaine, il est contraint de quitter le pays.[5] Arrivé à Paris, il réoriente ses activités de recherche vers la linguistique française et change son nom en Lazare Saïnéan. Il meurt en 1934, sans jamais retourner en Roumanie.

Sa production intellectuelle en roumain, après des débuts dans des revues liées au milieu juif, comprend des domaines comme la philologie, la linguistique, la lexicographie roumaine et les études sur le folklore roumain. Parmi ses

3 Pour les détails biographiques, les mémoires de l'auteur restent des points de départ importants : Saïnéan 1901, Saïnéan 1930. S'y ajoutent les écrits biographiques du frère de l'auteur, Constantin Șăineanu (Șăineanu 1935 et Șăineanu 1946), et les lettres en français, publiées par ce dernier (Sainéan 1936).

4 Au cours de la période 1880–1900, seules 200 demandes de naturalisation ont été approuvées (Bogdan 2002 : 175).

5 Sur les événements qui ont conduit à l'exil, outre Sainéan 1901, voir Voicu 2008.

publications les plus significatives, on peut citer les trois volumes de *Influența orientală asupra limbii și culturii române* [*L'influence orientale sur la langue et la civilisation roumaines*] (1900), définis par le romaniste Alexandru Niculescu comme une production « importante et encore inégalé » (Niculescu 2007 : 140)[6] ; le *Dicționar Universal al Limbei Române* [*Dictionnaire Universel de la langue roumaine*] de 1896, considéré, en raison de ses nombreuses rééditions, comme l'ouvrage le plus populaire de la lexicographie roumaine (Culicov 2016 : 20) ; l'*Istoria Filologiei Române* [*Histoire de la philologie roumaine*] (1892), préfacé par Bogdan Petriceicu Hasdeu qui, malgré son antisémitisme avoué, était très proche de l'auteur qui fut son plus brillant élève[7] ; la monographie *Basmele Române* [*Contes de fées roumains*] (1895), une étude de folklore comparé extrêmement moderne pour l'époque.

Durant sa période française, outre les diverses publications dans le domaine de l'argot et de l'étymologie, ce sont les études linguistiques sur l'œuvre de Rabelais qui obtinrent plus grand succès.[8] Si en Roumanie le *Dicționar Universal* s'adressait un public extrêmement large, en Occident *La Langue de Rabelais* (en deux volumes, 1922–1923) s'est adressé à un lectorat plus élitiste : il semblerait que James Joyce, qui n'avait pas lu *La Vie de Gargantua et Pantagruel*, ait en fait utilisé cette œuvre comme source lexicale pour écrire *Finnegan's Wake* (1939).[9]

6 « Importante e ancora insuperata ». Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur.

7 Sur l'antisémitisme de Hasdeu voir Nastasă 2011 : 24 et Stanciu 2006. Alexandru (2008 : 10) a suggéré que la relation maître-élève entre Hasdeu et Șăineanu anticipe, bien que de manière moins dramatique, celle entre Nae Ionescu et Mihail Sebastian.

8 Entre les principaux, il y a *La Création métaphorique en français et en roman* (1905–1907), *L'argot ancien* (1907), *Les sources de l'argot ancien* (1912), *L'Argot des tranchées* (1915), *Le langage parisien au XIXe siècle* (1920), *Les sources indigènes de l'étymologie française* (1925–1930), *Problèmes littéraires du seizième siècle* (1927), *L'influence et la réputation de Rabelais* (1930), *Autour des sources indigènes* (1935).

9 Slote 2004 : 375–376. La référence est à Jacquet 1972 : 11 : « La confrontation du carnet et de l'ouvrage de Sainéan ne laisse subsister aucun doute : ce n'est pas dans Rabelais, mais bien dans Saïnéan et en suivant l'ordre du texte, que Joyce a relevé ces mots ». Le tableau comparant les carnets de Joyce, le travail de Sainéan et le texte final de *Finnegan's Wake*, qui identifie de nombreuses concordances, démontre cette thèse.

A partir de ces quelques éléments, plusieurs remarques peuvent déjà être faite sur cet intellectuel complexe, multiculturel et auteur d'une production irréductible à une dimension monolingue.[10]

Comme la critique l'a remarqué, l'événement le plus significatif de la biographie de l'auteur est sans aucun doute son exil en France. La réorientation vers la linguistique française correspond en effet à l'abandon progressif des études de folklore, de philologie et de linguistique roumaines. Cela a toutefois conduit à une schématisation excessive qui ne tient pas compte des possibles éléments de continuité entre la période roumaine et la période française de la vie et de la production du savant. D'autre part, les études centrées sur Șăineanu en tant qu'intellectuel juif-roumain, considérant son expatriation comme la conséquence finale de sa vaine tentative d'intégration dans la société roumaine, n'ont jamais dépassé cette lecture pour tenter de suivre son évolution une fois que le savant a quitté son pays natal. À quelques exceptions près, les chercheurs roumains se sont occupés des œuvres roumaines de Șăineanu, et les chercheurs français, de ses œuvres françaises, tandis que ses études linguistiques sur le yiddish ont eu plus d'écho dans les milieux anglo-saxons. Mais surtout, en ce qui concerne la reconnaissance de

10 Șăineanu, outre le roumain et le français, sur lesquels est axée la plupart de sa production, maîtrisait aussi l'hébreu, le yiddish (selon Herşcovici 2018 : 21 le Judéo-espagnol aussi) et un nombre impressionnant d'autres langues, comme le témoigne son étude comparatif Șăineanu 1978 (Voir Perencin 2020). Il est également l'auteur d'un dictionnaire allemand-roumain, d'une grammaire latine pour les écoles et d'autres traductions. (Drăgoi 2007 ; Vornea 1928). Ainsi, le problème de la définition de son œuvre comme (bilingue ou) multilingue pourrait également être posé de manière théorique. Voir Anokhina/Sciarrino 2018 dans un numéro thématique de Genesis, focalisé sur le plurilinguisme littéraire. Voir aussi les remarques de Dembeck (2018 : 568) sur la déconstruction du paradigme monolingue et la philologie multilingue : « Il n'existe pas de texte purement monolingue. Cela implique que la recherche sur le multilinguisme littéraire doit viser à reconstruire et à interpréter l'interaction des différents types de diversité linguistique dans les textes littéraires, en partant de l'hypothèse que le multilinguisme est une condition normale et normative des textes, des êtres humains et des sociétés » [« There is no purely monolingual text. This implies that research in literary multilingualism must aim at reconstructing and interpreting the interplay of various kinds of linguistic diversity in literary texts, starting out with the hypothesis that it is the normal and normative condition of texts, human beings and societies to be multilingual »], un énoncé qui semble très approprié pour la personnalité et l'œuvre de Șăineanu.

cet auteur, on constate un manque d'interaction entre les espaces roumain et francophone.[11]

Le fait qu'à différentes étapes de sa vie, Șăineanu ait signé ses œuvres sous au moins trois noms différents, attribuables à des contextes linguistiques et culturels différents, devrait suggérer que le « nationalisme méthodologique » traditionnel, fondé sur des paradigmes monolingues et monoculturels, est inadéquat pour expliquer sa globalité et sa complexité. Une approche transnationale et multilinguistique, qui prend en compte les trois principales dimensions de la personnalité de Șăineanu, intellectuel juif-roumain exilé en France, peut contribuer à apporter un éclairage nouveau sur l'auteur et son œuvre que l'on envisage habituellement de manière partielle, en étudiant qu'une ou deux de ces dimensions. Les paragraphes suivants traiteront des caractéristiques plurielles, transnationales et multilingues de la personnalité et de l'œuvre de Șăineanu, en insistant sur les discontinuités et les problématiques qui ont le plus contribué à sa marginalisation et à son oubli.

Lazăr Șăineanu et la « double identité » juive et roumaine

Définir Saineanu comme un « intellectuel juif roumain » implique des problématiques historiques, sociales et culturelles qui, en raison de leur ampleur et de leur complexité, ne peuvent pas être développées ici. Il est néanmoins essentiel d'aborder la question de la relation de l'auteur avec le judaïsme pour comprendre le rôle joué par cette appartenance religieuse et culturelle dans le parcours du savant et, pour mesurer son importance dans la culture juive en Roumanie.

11 Un aperçu des références bibliographiques sur Șăineanu en Roumanie est fourni par Drăgoi 2007 : 535 auquel on peut ajouter Fochi 1972 : 45–49. Dans l'espace francophone, l'auteur est surtout cité pour ses études sur Rabelais, sur l'argot et sur la création métaphorique, mais il n'a pas été possible de trouver un aperçu actualisé et exhaustif de la bibliographie correspondante, qui manque vraisemblablement encore. Sur les études de Șăineanu sur la linguistique yiddish (Șăineanu 1889 et Sainéan 1902a) voir Gininger 1954. Pour le contexte allemand, on peut citer la thèse de Hillen (1973) qui compare les méthodes d'étude de l'étymologie romane de Sainéan et Gilliéron.

On a souvent parlé de « double identité » pour désigner la double appartenance culturelle des intellectuels d'origine juive dans la Roumanie du XIXe siècle.[12] De manière inédite, ces intellectuels ont commencé à se considérer comme « juifs par la foi et roumains par la nationalité » (Herșcovici 2018 : 11)[13] ; en rompant l'isolement qui caractérisait traditionnellement leurs communautés, ils ont ainsi commencé à s'engager dans la vie économique, politique et culturelle du milieu roumain majoritaire.

Les causes de cette réorientation culturelle sont à la fois externes et internes à la communauté juive. Comme le note Pașcalău (2019), la création de nouvelles institutions, la question ouverte de la langue nationale et le prestige accordé aux hommes de lettres durant cette phase de « renaissance culturelle » ont rendu la culture roumaine plus ouverte, plus réceptive, et en même temps plus attrayante pour les Juifs. De même, l'idée d'une « double appartenance » devient possible grâce à la diffusion des idées de la Haskalah dans les communautés juives des Principautés. La Haskalah, mouvement de réforme des coutumes également connu sous le nom de « Lumières juives », est attribuée au philosophe juif allemand Moses Mendelssohn (1729–1786). Ses adhérents, appelés maskilim, cherchaient à s'intégrer aux peuples au sein desquels ils évoluaient, sans pour autant renoncer à leur propre identité.

Les premiers maskilim de Roumanie – dont Iulius Barasch, le fondateur du périodique « Israelitul Român » –, ont été actifs durant les années 1840–1860. La deuxième génération de maskilim ou « génération de 1878 » (Herșcovici 2018 : 11) fut celle de Șăineanu, de Moses Gaster, des frères Schwarzfeld, de Heimann Tiktin, de Julius Popper, de David Emanuil et d'autres. Ils contribuèrent considérablement à la culture et à la science roumaines de l'époque, s'engageant souvent dans des disciplines clés pour la construction de l'identité nationale roumaine comme la littérature, la philologie et le folklore.[14] L'année 1878 est considérée comme fondamentale car c'est cette année que fut modifiée

12 La contribution la plus précise sur la question de la « double identité » de Șăineanu en tant qu'intellectuel juif-roumain est Pașcalău 2019 ainsi que la bibliographie qui l'accompagne. Parmi les ouvrages cités, Herșcovici 2018, Voicu 2005 et la monographie Farcașan 2004 sont essentiels. Voir également Benjamin 2010, Farcașan 2001 et Farcașan 2000.

13 « Jews by faith and Romanians by nationality ».

14 Voir note 4.

l'article 7 de la Constitution de 1866, qui limitait la citoyenneté aux chrétiens. Après la proclamation de l'indépendance de la Roumanie et le Congrès de Berlin, une voie légale était donc ouverte pour la naturalisation individuelle et non collective des Juifs en Roumanie. Cependant, comme dit plus haut, cette possibilité restait théorique : chaque demande devait être approuvée par les deux chambres du Parlement et très peu d'entre elles étaient acceptées. Dans les années qui suivirent, la déception divisa les milieux juifs progressistes, polarisant les positions. Certains abandonnèrent tout espoir d'émancipation et se tournèrent vers le nationalisme juif et le mouvement sioniste,[15] d'autres préfèrent tenter la voie de l'assimilation complète, allant jusqu'à se convertir au christianisme. Dans les deux cas, cela signifiait la faillite substantielle de l'idéal de la double identité.

Quoi qu'il en soit, l'émergence d'une élite intellectuelle d'origine juive dans la Roumanie post-unification reste un phénomène historique et culturel à la fois hautement significatif et inédit, aux causes complexes et au caractère idéologique marqué, au sein duquel il importe de situer Șăineanu de manière appropriée. Son histoire témoigne d'un processus d'identité qui, partant d'un assimilationnisme modéré, a conduit à une identification progressive avec l'élément culturel roumain.

Contrairement à de nombreux maskilims de la première génération, mais comme d'autres intellectuels judéo-roumains de la génération de 1878, Șăineanu naît en Roumanie. Malgré les moyens plus que modestes de sa famille d'origine, il fréquente à la fois les écoles juives et roumaines. Combinant éducation traditionnelle et moderne (Herșcovici 2018 : 21), il entre en contact avec les courants les plus avancés et progressistes des deux cultures. Dès son plus jeune âge, il devient l'un des collaborateurs des périodiques juifs progressistes « Anuar pentru Israeliți » et « Fraternitatea » (Drăgoi 2007 : 533). Il est également membre de la « Societatea Istorică Iuliu Barasch » (Herșcovici 2018 : 21), centre fondamental pour l'étude de l'histoire des Juifs roumains et un forum de débat sur la question de leur émancipation. A l'Université de Bucarest, il entre

15 C'est le cas, par exemple, de Moses Gaster (1856–1939). Pour une comparaison entre Gaster et Șăineanu, voir Pașcalău 2019.

dans l'orbite de Titu Maiorescu, de Alexandru Odobescu et surtout de Bogdan Petriceicu-Hasdeu, dont il devient l'un des plus brillants élèves.

Des traces importantes de sa double identification culturelle se retrouvent dès ses premières productions. On peut citer la biographie apologétique de Moses Mendelssohn (Șăineanu 1880), dans laquelle le philosophe est présenté comme un nouveau Moïse capable de conduire la communauté juive dans le monde moderne. Le parallèle que l'auteur établit entre Mendelssohn et Ion Heliade Rădulescu (1802–1872), personnalité centrale de la culture roumaine du siècle, est significatif. Selon Șăineanu, ces deux intellectuels ont en commun le fait d'avoir contribué, respectivement, à la cause du peuple juif et à celle de la nation roumaine par leurs activités linguistiques. Il écrit que :

> Heliade – comme Mendelssohn – s'est battu pour redonner une langue à son peuple et, en même temps que la langue, il a tenté de raviver en lui la conscience de sa nationalité et de sa dignité, si longtemps étouffée par les ennemis de la nation roumaine. (Șăineanu 1880, cit. in Voicu 2005 : 177).[16]

De ces lignes ressortent très clairement à la fois l'adhésion de l'auteur aux idées de la Haskala et son patriotisme roumain. Loin de se limiter à une approche monoculturelle, comme d'autres intellectuels juifs roumains, Șăineanu était porteur d'une double perspective. En outre, cette citation montre l'importance qu'il accordait aux questions linguistiques. Ce n'est pas un hasard si sa thèse de 1887, intitulée *Încercare asupra semasiologiei limbei române* [*Essai sur la sémasiologie de la langue roumaine*], est axée sur le glissement du sens des mots lors du passage du registre sacré au registre profane. L'idéal même d'une double identité juive-roumaine demande de savoir distinguer le plan religieux du plan laïc. D'autres ouvrages sur la linguistique roumaine, comme *Elemente turcești în limba română. Influența Orientală* [*Des éléments turcs en roumain. L'influence orientale*] (1885) et *Raporturile dintre gramatică și logică* [*La relation entre la grammaire et la logique*] (1891) sont contemporains d'autres écrits plus orientés

16 « Heliade – ca și Mendelssohn – a luptat din răsputeri a reda poporului său o limbă și, împreună cu limba, el a căutat a reînvia într-ânsul conștiința naționalității și demnității sale, atît de mult timp înăbușită de dușmanii neamului românesc ».

vers la langue de la communauté juive roumaine, comme le *Studiu dialectologic asupra graiului evreo-german* (*Essai sur le judéo-allemand et spécialement sur le dialecte parlé en Valachie*) de 1889. Cet ouvrage avant-gardiste, traduit en français (Sainéan 1902a), applique les principes de la philologie allemande à l'étude du yiddish (Baumgarten 2002) et est considéré comme le point de départ des études modernes sur le sujet (King 1998 : 83).

Le multilinguisme de Șăineanu, qui repose sur ces appartenances plurielles, juives et roumaines, devient rapidement essentiel dans son approche d'autres disciplines, comme la philologie et le folklore comparé. On peut le constater en lisant la monographie *Basmele Române* [*Contes roumains*] (1895), dans laquelle l'auteur prend en examen une vaste bibliographie, traitant, presque toujours en langue originale, de textes en langues romanes, slaves, germaniques, balkaniques et baltes, en latin, en grec et dans d'autres langues encore.

A l'aune de ces considérations, la « double identité » culturelle de l'auteur devient plus claire. Bien que pleinement situées dans les deux cultures roumaine et juive, les contributions de Șăineanu ne sont pas réductibles à l'une ou à l'autre, puisqu'elles contribuent au développement des deux. Comme le souligne Lya Benyamin citant l'historien de la littérature roumaine George Călinescu, la double appartenance inhérente à la définition de juif-roumain est particulièrement susceptible d'agir comme un « lien entre les dimensions nationale et universelle » (Benyamin 2010 : 46).[17] Ainsi, le cas de Șăineanu, juif-roumain expatrié en France, témoigne non seulement d'une rupture des paradigmes ethnocentriques et monoculturels, mais aussi d'un dépassement des modèles binaires de pensée, démontrant que, même à cette époque, il n'était pas prématuré de parler d'identité plurielle.

Les études sur le sujet s'accordent à dire que la « double identité » juive-roumaine, bien que clairement exprimée dans les œuvres de Șăineanu et d'autres chercheurs, n'a bénéficié d'aucune reconnaissance, ni intellectuelle, ni concrète. Les tentatives d'intégration et d'émancipation des juifs roumains se sont toujours accompagnées d'une résistance idéologique de la part du milieu roumain majoritaire, qui se caractérisait par des attitudes de rejet et d'antisémitisme. Après une première réaction positive à l'intérêt manifesté par les Juifs

17 « Ei [evreii] fac puntea de legătură între național și universal ».

pour la culture du pays, une nouvelle forme spécifique d'antisémitisme s'est rapidement manifestée au sein de la société roumaine. Expressément dirigée contre les Juifs cultivés, elle a contrecarré leur tentative d'intégration dans l'élite intellectuelle du pays, préfigurant ainsi les développements les plus dramatiques du siècle suivant.[18]

Quant au cas particulier de Șăineanu, s'il semble clair que l'auteur lui-même et la plupart de ses critiques considèrent l'exil comme l'effet d'un antisémitisme enraciné dans les milieux conservateurs et nationalistes, Herșcovici (2018 : 22) en donne une lecture quelque peu différente. Ce dernier a mis l'accent sur le rôle joué par l'opposition directe des rivaux académiques, parmi lesquels figure l'académicien et sénateur Vasile Alexandrescu-Urechia (1834–1901).[19] En effet, la rivalité personnelle avec Urechia a joué un rôle important (Pașcalău 2019 : 23 ; Voicu 2005 : 184). En 1895, ce dernier est allé jusqu'à mettre en garde le Sénat, appelé à se prononcer sur la naturalisation de Șăineanu, contre le danger « d'introduire dans la citadelle roumaine un étranger, un cheval de Troie » (Alexandru 2008 : 10).[20] Il est évident que, dans ce cas, antisémitisme

18 « À mesure que les Juifs s'acculturaient, qu'ils devenaient des ‹ Juifs roumains › – en termes de langue, d'aspirations, de valeurs, etc. – ils étaient, paradoxalement, non seulement rejetés, mais littéralement voués à l'extinction. L'effet espéré par la Haskala ne se produit pas; au contraire, de nouvelles formes d'antisémitisme apparaissent, visant principalement les Juifs acculturés » (« Pe mărsură ce evreii s-au aculturat, pe măsură ce deveneau ‹ evrei români › – prin limbă, aspirații, valori etc. – ei erau, paradoxal, nu doar respinși, ci de-a dreptul supuși extincției. Efectul pe care Haskala mizase nu se producea; dimpotrivă, au apărut noi forme de antisemitism, care-i vizau în principal pe evreii aculturați ») Voicu 2005 : 183.

19 « Dans un livret autobiographique, publié en roumain et en français en 1901, Șăineanu se présentait comme une victime de l'antisémitisme. Il soutenait qu'il était un patriote roumain et que son rejet, sous l'accusation de ne pas être un patriote roumain, était tout simplement faux. En réalité, il a été rejeté par des rivaux (Herșcovici 2018 : 22) ». « In an autobiographic booklet, published in Romanian and French in 1901, Șăineanu presented himself as a victim of antisemitism. He maintained that he was a Romanian patriot and that his rejection, under the accusation of not being a Romanian patriot, was simply false. In reality, he was rejected by rivals ».

20 « A băga în cetatea românească un străin, și mai ales calul lui Ulixe din Troia ». D'autres intellectuels ont exprimé leur opposition à l'acharnement contre Șăineanu. Alexandru Odobescu aurait déclaré : « Ils m'ont fait l'effet de cannibales qui se réjouissainent de manière bestiale d'avoir écharpé et dévoré un homme civilisé » (cit. in Alexandru 2008 : 10) ; Alexandru Philippide « Je ne suis pas philosémite, mais si un homme mérite la naturalisation, alors Șăineanu le mérite » (« Eu nu sunt filosemit, dar dacă merită vreun jâdan împământenirea, apoi Șăineanu o merită », cit. in Nastasă 2011 : 49).

académique[21] et rivalité personnelle tendent à se chevaucher. Ainsi, les raisons individuelles de l'exil s'inscrivent dans un cadre historique, social et politique plus large.[22] De plus, comme le note Alexandru, la presse roumaine de l'époque a presque totalement ignoré la disparition de Șăineanu de la scène culturelle roumaine.[23]

De la Roumanie à la France : crise ou réorientation ?

Les liens de Șăineanu avec la France sont antérieurs à son expatriation en 1901. Grâce à des bourses d'étude, dès 1888 il part se spécialiser dans les langues balkaniques à Paris. Durant ce séjour, il rencontre Gaston Paris[24] et Michel Bréal qui lui offrent leur soutien après son installation définitive dans la capitale française. Néanmoins, face à la nécessité d'offrir une périodisation claire, tous ceux qui ont tenté de résumer les presque cinquante ans d'activité linguistique et philologique de Șăineanu ont souligné la différence entre la période roumaine, qui a duré environ vingt ans, et la période française, qui a occupé les trente années suivantes.

21 Pour des informations sur l'antisémitisme universitaire au XIXe siècle, voir Nastasă 2011 : 18–26.

22 Une perspective pragmatique ou sociologique est utile pour éclairer les conditions dans lesquelles Șăineanu a décidé de quitter le pays. Voir Voicu 2008, qui retrace la tentative de Șăineanu d'obtenir la citoyenneté roumaine, en soulignant les relations de pouvoir qui le liaient à d'autres personnalités du monde politique et académique. Parmi les personnalités les plus hostiles à Șăineanu, outre Vasile Urechea, on trouve Dimitrie Sturdza, Iacob Negruzzi et Nicolae Iorga. Ses liens avec Hasdeu et Take Ionescu sont plus nuancés. Le premier fut son maître, le second son parrain en 1899, mais tous deux lui tournèrent le dos lorsque la chaire universitaire de philologie, à laquelle Șăineanu aspirait, fut supprimée. Le ministre de l'éducation Spiru Haret lui retira également son emploi de professeur de lycée, sa seule source de revenus, l'obligeant à faire un choix drastique : abandonner la carrière universitaire ou partir à l'étranger.

23 « Dispariția lui Lazăr Șăineanu din spațiul cultural românesc e primită cu o tăcere aproape unanimă, în presa vremii » Alexandru 2009 : 11.

24 Gaston Paris a également publié un compte rendu du volume *Basmele Române* dans la revue *Romania* (Paris 1895), ce qui témoigne de la réception de l'œuvre de l'auteur par la communauté scientifique internationale. Un recueil des comptes rendu des ouvrages de Șăineanu est fourni par Vornea 1928.

De nettes discontinuités apparaissent dans la production de l'auteur avant et après son expatriation. Pendant la période roumaine, Şăineanu est passé de la linguistique à la lexicographie, de la philologie au folklore, faisant toujours preuve d'une grande ouverture multidisciplinaire et d'un multilinguisme marqué. Par la suite, il abandonne ses intérêts précédents au profit d'études exclusivement françaises, publiant en français,[25] se stabilisant ainsi dans ce que l'on pourrait dénommer un « monolinguisme apparent ».[26]

Jusqu'ici, on a surtout expliqué par des considérations pratiques, comme le manque de matériau pour poursuivre la recherche sur le roumain,[27] mais cette lecture banalisante élude des questions légitimes. Parmi ses expériences antérieures, qu'est-ce qui été réellement abandonné, et qu'est-ce qui continué sous d'autres formes, en subissant des transformations ?

L'examen des implications du passage définitif du roumain au français nécessiterait une étude plus vaste, incluant une analyse détaillée de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. Comme les études spécifiques sur le sujet sont encore insuffisantes, il est difficile d'identifier les principaux liens entre les deux périodes. Mais il est tout de même possible de se demander dans quelle mesure

25 Avant 1901 Şăineanu avait déjà publié des œuvres en français (comme sa thèse de doctorat *Les jours d'emprunt ou Les Jours de la vieille* soutenue à l'Université de Leipzig, parue dans la revue *Romania* en 1889). Il est aussi vrai qu'après son expatriation il a continué à collaborer, depuis Paris, aux rééditions de son *Dicționar Universal al limbii Române* (voir Culicov 2016). Bien que la bibliographie examinée ne mentionne pas des écrits de Şăineanu en hébreu, il serait également important de déterminer, aussi d'un point de vue génétique, si la langue hébraïque et yiddish ont joué un rôle dans les pratiques de travail de l'auteur.

26 Anokhina et Sciarrino définissent « faux monolinguisme » ou « monolinguisme apparent » la situation des auteurs « traditionnellement considérés comme monolingues, mais dont le processus d'écriture a en fait mobilisé plusieurs langues » (2018 : 18). L'expression peut s'appliquer à Şăineanu, bien qu'il ne soit certainement pas un auteur monolingue, puisqu'il a été traité comme tel tant en France qu'en Roumanie, en raison de l'approche monoculturelle de sa reconnaissance dans ces pays.

27 Ainsi, par exemple, Drăgoi 2007 : 534. On peut citer l'aveu même de l'auteur (Sainéan 1930 : 7). Mais, encore une fois, il est éclairant de comparer le cas de Şăineanu avec celui de Moïse Gaster : exilé puis réadmis en Roumanie, contrairement à Şăineanu, Gaster n'a pas abandonné le judaïsme. Après son installation à Londres, il se rend quelques fois en Roumanie, où il reçoit d'autres prix et distinctions, et continue à travailler sur le folklore roumain, notamment en traduisant de nombreux textes en anglais, qui deviennent ainsi accessibles à un public plus large. Il serait donc réducteur de n'attribuer que des raisons pratiques aux choix de Şăineanu : qui s'expliquent aussi par des motivations personnelles, idéologiques et culturelles.

l'intérêt pour l'histoire de la langue française, l'étymologie, l'argot, les parlers marginaux et les œuvres de Rabelais sont dans la continuité des recherches déjà entamées dans la période antérieure.

Un point de départ pour aborder cette question peut venir d'une investigation plus approfondie de la période d'adaptation qui a suivi l'arrivée de l'auteur à Paris, marquée par l'abandon des études folkloriques, qui avaient jusqu'alors représenté une constante dans ses intérêts. Cette analyse peut fournir un exemple de la recherche des continuités et des discontinuités dans l'œuvre de l'auteur ainsi qu'une base pour une analyse transnationale de son activité.

L'intérêt de Şăineanu pour le folklore se manifeste dès sa jeunesse, lorsqu'il est élève de Hasdeu, et à l'occasion de son amitié Moses Gaster et Moses Schwarzfeld (1857–1943). Un événement le décide à poursuivre ces recherches, sa rencontre avec Petre Ispirescu (1830–1887), auteur de la collection *Legendele sau Basmele Românilor* [*Légendes et contes roumains*] (1872), dont l'importance en Roumanie est comparable à celle des *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm dans le monde germanique (Gicu 2019 : 180). Şăineanu, un ami personnel d'Ispirescu, déclare que les contes de fées recueillis par celui-ci ont représenté une source exceptionnelle pour ses recherches lexicographiques, en particulier pour celles concernant la strate lexicale populaire, très bien représentées dans l'œuvre d'Ispirescu mais encore largement absentes des dictionnaires roumains de l'époque.[28] Grâce à une étude du folklore roumain comparée, *Zilele Babei – Les Jours de le Vieille,*[29] Şăineanu obtient son doctorat à l'Université de Leipzig en 1889. *Basmele Române*, datant de 1895, reste l'œuvre folklorique la plus remarquable non seulement en raison de sa taille, mais aussi

28 Sur Ispirescu, qu'il connaissait personnellement, Şăineanu a écrit : « Mon véritable maître de la langue et de la pensée du peuple était l'auteur des *Légendes et contes roumains* [c'est-à-dire Petre Ispirescu]. En lisant et relisant ses livres de contes de fées, d'anecdotes et de devinettes, ainsi que ses autres écrits en prose et en poésie populaire, j'ai été étonné de constater les innombrables lacunes des dictionnaires existants, dans lesquels l'élément populaire était encore totalement absent », « Adevăratul meu maiestru întru limba și cugetarea poporului a fost autorul *Legendelor și basmelor române* [i.e., Petre Ispirescu]. Citind mereu cărticele sale de basme, snoave și ghicitori, precum și celelalte scrieri în proză și poezie populară, am constatat cu mirare lacunele nenumărate ale dicționarelor existente, în care elementul popular lipsea încă pe atunci cu desăvârșire » (Vornea 1928 : 14). Sur l'importance des liens entre la lexicographie et le folklore, cf. Roper 2020.

29 Inclus dans *Studii Folclorice* (1896), maintenant Şăineanu 2003.

parce qu'elle anticipe certaines acquisitions de la méthode d'indexation des contes populaires développée par Aanti Aarne et Stith Thompson,[30] un système encore utilisé aujourd'hui.[31] Il est donc légitime de se demander pourquoi, une fois en France, Șăineanu renonce brutalement à un domaine de recherche dans lequel il jusqu'alors s'était considérablement impliqué.

Jusqu'à maintenant, les spécialistes du folklore roumain ont mis l'accent sur l'abandon brusque de cette discipline au lendemain de l'expatriation. Perpessicius et Ovidiu Bîrlea ont parlé respectivement à cet égard, d'une « crise folklorique » (« criza folclorică », Perpessicius 1957 : 384) ou même d'une « rétractation » (« retractarea », Bîrlea 1974 : 323). Leurs arguments, fondés sur les lettres et autres écrits autobiographiques de Șăineanu, sont à l'origine de l'idée, encore répandue aujourd'hui (Drăgoi 2007 : 534), que l'intérêt de l'auteur pour le folklore concernait une phase limitée à la période roumaine, par la suite abandonnée en tant que stérile. Les deux chercheurs, constatant ce changement de cap, le relient à une lettre adressée à son frère Constantin Șăineanu en mars 1902, un an après son expatriation. Șăineanu aurait motivé son abandon des études folkloriques par la conviction que « le folklore ne constituera[it] jamais une science positive » (Bîrlea 1974 : 323 ; Perpessicius 1957 : 382 ; cfr. Sainéan 1936 : 16).

Cependant, il y a des raisons de douter qu'il y ait eu un éloignement théorique ou pratique des études folkloriques immédiatement après son arrivée à Paris. Par conséquent, l'idée d'une « crise folklorique » devrait être révisée de manière substantielle. Tout d'abord, comme le note Perpessicius lui-même, Șăineanu donne en 1902–1903 à la prestigieuse École des Hautes Études de Paris un cours libre intitulé « Le folklore balkanique dans ses relations avec la mythologie classique » (Perpessicius 1957 : 382). A cette époque, comme le rapporte Drăgoi (2007 : 534), il contribue aux revues « Mélusine », « La Tradition », « Revue de Traditions Populaires » et « Revue de l'histoire des religions » et il publie en français *L'État actuel des études de folklore* (Sainéan 1902b). En outre, la lettre en question contiendrait des éléments contradictoires, car près

30 Sur l'hypothèse que l'« Index folklorique » de Șăineanu (Șăineanu 1978 : 659–757) a anticipé conceptuellement le *Motif-Index* de Stith Thompson, voir Perencin 2020.

31 L'édition actualisée est Uther 2004.

de la prétendue distanciation vis-à-vis du folklore, elle mentionne également « l'intention de retravailler et de publier en français une version de sa monographie *Basmele Române* » (Perpessicius 1957 : 381–382).[32] Il semble donc légitime de douter de la lecture de Perpessicius, qui a été suivie par Bîrlea et par les critiques ultérieures.

L'examen direct et complet de la correspondance entre Lazăr Şăineanu et son frère Constantin, publiée en français par ce dernier en 1936, révèle que le projet d'une réécriture en langue française de *Basmele Române* est un thème récurrent. Par ce travail, l'auteur espérait se faire connaître de la communauté scientifique internationale qui, pour la plupart – à l'époque comme aujourd'hui – ne maîtrisait pas le roumain. Les indices les plus importants sont donnés ici sous forme d'extraits :

> (19 mai 1901) Je pense tirer parti de ce laps de temps pour me faire connaître, en préparant une adaptation en français de mon ouvrage les *Contes roumains*.
>
> (13 octobre 1901) A mon regret, je m'aperçois que toute mon activité dans le domaine roumain est comme inexistante aux yeux des savants étrangers, et par conséquent pour la science. Aussi ai-je décidé de refondre en français ceux de mes écrits roumains qui méritent cette faveur. Après avoir collaboré à toutes les revues françaises de folklore, je suis en train de préparer une édition de mes *Contes Roumaines* que je ferai probablement imprimer chez Maisonneuve.
>
> (30 novembre 1901) Je suis complètement absorbé par la refonte en français de mes *Contes Roumains*.
>
> (27 décembre 1901) Je suis toujours très pris par la refonte de mes *Contes*… Ce travail me semble plus difficile que je m'étais imaginé, mais j'espère quand même en venir à bout dans quelques mois…

32 « Intenția de a remania și de a publica în franțuseşte o versiune a monografiei sale *Basmele Române* ».

> (28 janvier 1902) Je travaille toujours à mes *Contes*… dont l'élaboration me retiendra encore longtemps.
>
> (4 mars 1902) La refonte des *Contes*… continue sa marche ; ce sera un travail presque nouveau, dont je ne puis encore prévoir l'entendue ni la fin. (Sainéan 1936 : 11–16, *passim*).

Même si le projet des *Contes* est resté inachevé, les expressions utilisées par Șăineanu (« adaptation » ; « refonte » ; « élaboration » ; « travail presque nouveau » etc.) ne laissent aucun doute sur le fait qu'il s'agissait d'une large opération de réécriture et pas d'une simple traduction. Au contraire, l'affirmation fatidique selon laquelle le folklore « ne constituera jamais une science positive » ne se retrouve pas dans le texte, mais seulement dans une note écrite par son frère Constantin (dans laquelle il faut noter l'absence de guillemets) : « Arrivé à la conclusion que le folklore ne constituera jamais une science positive, mon frère renoncera définitivement à poursuivre l'étude de cette discipline » (Sainéan 1936 : 16, note 1). L'énoncé qui soutient les principales lectures critiques de l'auteur doit donc être définitivement attribué à son frère Constantin, et non au philologue Lazăr Șăineanu.

Ce recueil de lettres se voulant une reproduction fragmentaire, on ne peut exclure la possibilité que la note examinée repose sur des éléments inaccessibles pour nous. Cependant, les données existantes suggèrent que l'attribution de cette déclaration à Lazăr Șăineanu par Perpessicius et Bîrlea repose sur une base très fragile. Trente ans plus tard, à la fin de sa carrière, Sainéan a porté un jugement sévère sur le folklore : « Le folklore n'a tenu aucune de ses promesses, il n'a réalisé aucune des perspectives qu'il se vantait d'ouvrir. Ce qui est plus grave, il ne s'est même pas montré susceptible de devenir une discipline, une science » (Sainéan 1930 : 7). C'est cette déclaration qui a probablement inspiré à Constantin Șăineanu sa note. Néanmoins, elle suggère des conclusions différentes de celles de Perpessicius et de Bîrlea. L'hypothèse selon laquelle Șăineanu, immédiatement après son expatriation, avait déjà abjuré ses études folkloriques, doit être rejetée puisqu'à l'époque il les pratiquait encore. On peut plutôt souligner que l'érudit a progressivement commencé à se consacrer à d'autres domaines. Ce n'est que par la suite qu'il abandonné le volet des études

sur le folklore roumain mais la « rétractation », si on veut l'appeler ainsi, s'est produite bien des années plus tard. L'idée d'une réorientation culturelle progressive permet d'expliquer cette discontinuité d'une manière plus précise et adéquate par rapport à l'expression « crise folklorique ».[33]

L'indéniable changement d'intérêts de Șăineanu doit être expliqué dans une perspective contextuelle, notamment comme le symptôme d'un décalage culturel. Pour de nombreuses raisons historiques et culturelles, le folklore et les disciplines connexes avaient encore une grande importance culturelle et même littéraire en Roumanie à la fin du XIXe siècle, ce qui n'était plus le cas en France. Dans cette logique, d'autres éléments de continuité apparaissent qui peuvent ainsi contribuer à une lecture transnationale et plus complète de l'œuvre de l'auteur. Selon la déclaration de Perpessicius lui-même, « l'attention à l'élément populaire » (Perpessicius 1957 : 356)[34] est l'une des constantes de l'œuvre de Șăineanu, tant dans le domaine du folklore que dans celui des études linguistiques. Il est moins évident, mais pas impossible, d'étendre cette déclaration aux années françaises.[35] En effet, on pourrait affirmer que l'intérêt pour l'élément populaire, explicite en Roumanie sous la forme d'études folkloriques, n'a pas complètement disparu en France, mais s'est simplement transformé par suite des sollicitations du nouveau contexte culturel, prenant d'autres formes comme l'étude des langues marginales.

De manière significative, la même hypothèse a été formulée par un historien français : Christophe Prochasson, dans un article consacré au jargon des soldats de la Première Guerre mondiale, semble avoir pleinement reconnu,

33 Sainéan décrit rétrospectivement les débuts de sa vie à Paris comme une période de « véritable crise intellectuelle » (Sainéan 1930 : 7), mais il n'utilise pas le terme de « crise folklorique » adopté par Perpessicius.

34 « Valorificarea elementului poporan ».

35 Perpessicius l'exprime ainsi : « Ce qui est plus intéressant et quelque peu paradoxal encore, c'est que le folkloriste Lazăr Șăineanu n'a jamais cessé une seconde, dans aucune de ses nouvelles œuvres, aussi particulières soient-elles, de donner au folklore toute son importance, soit en utilisant l'expérience personnelle qu'il avait acquise, soit en découvrant de nouveaux trésors folkloriques dans ses nouvelles explorations » (Perpessicius 1957 : 385). « Ceea ce e mai interesant și oarecum din nou paradoxal este că folcloristul Lazăr Șăineanu n-a încetat o secundă, în oricare din noile sale lucrări, oricît de speciale ar fi fost ele, să acorde folclorului toată importanța, fie folosindu-și experiența personală câștigată, fie descoperind în noile sale explorări noi tezaure folclorice ».

sous un autre angle, le lien entre l'intérêt de Șăineanu pour le folklore et pour les parlers populaires français :

> En France, L. Sainéan dut réorienter ses recherches et renoncer à sa carrière de folkloriste pour se consacrer tout entier à la philologie qu'il souhaitait aborder dans une perspective historique et sociologique. […] Durant deux années (1902–1904), Sainéan dut se contenter d'un cours libre à la section des sciences religieuses de l'École pratique des hautes études. Il ne renonça néanmoins jamais à sa passion intellectuelle pour les parlers marginaux comme l'attestent ses recherches sur l'argot des poilus. (Prochasson 2006 : 127).

Ainsi, l'idée d'une réorientation culturelle et une lecture transnationale permettent de retracer le chemin qui a conduit Șăineanu du folklore roumain aux parlers populaires français. Cet excursus souligne également d'autres éléments de continuité concernant la production de Șăineanu, comme la synergie entre la recherche folklorique et linguistique, ainsi que l'importance d'une perspective transnationale.

Au-delà des bipartitions, vers une lecture transnationale

Malgré la qualité et l'ampleur de sa production intellectuelle, Șăineanu n'a jamais bénéficié d'une large reconnaissance, que ce soit de son vivant ou par la suite. En effet, aucune de ses œuvres n'a été rééditée en Roumanie durant trente ans, soit entre la dixième édition du *Dicționar Universal* en 1947 et la réédition de *Basmele Române* en 1978 (Datcu 2009). Cette *damnatio memoriae* semble avoir affecté Șăineanu plus que d'autres auteurs de son temps, bien qu'il puisse être considéré comme un précurseur tant pour les juifs-roumains victimes de l'antisémitisme que pour d'autres intellectuels roumains immigrés en France, deux catégories bien représentées au XXe siècle.

La traduction de ses œuvres, un aspect qui aurait pu jouer un rôle essentiel dans la circulation et la réception de l'auteur, n'est pas dans une meilleure situation. Si des œuvres importantes de la période roumaine ont eu des éditions françaises (c'est le cas de *L'Influence orientale sur la langue et la civilisation*

roumaines et de l'*Essai sur le judéo-allemand*, toutes les deux parues en 1902), il semble qu'aucune œuvre française de Șăineanu n'ait été traduite en roumain.[36] Des traductions plus récentes semblent également manquer, dans ces deux langues ou dans d'autres.

Parmi les raisons idéologiques de cette marginalisation, l'antisémitisme a été sûrement un facteur central. En outre, il est probable que la rupture représentée par l'exil et la transformation des intérêts de recherche, bien que toujours dans le cadre des études romanes, ont conduit son travail à être relégué aux marges de disciplines encore nationales, monoculturelles et monolingues (dans leur structure). Sa production est donc restée secondaire tant en France qu'en Roumanie. Le niveau de spécialisation des études linguistiques, philologiques et folkloriques, qui par nature intéressent un cercle plus restreint, n'a pas dû contribuer à sa popularité.

Un regard à la fois complet et attentif sur les multiples disciplines abordées par Șăineanu a fait défaut jusqu'à maintenant. La double identité juive-roumaine et la bipartition roumaine-française sont des grilles inadéquates pour épuiser la complexité de l'auteur, et ont en partie caché son caractère multiculturel et multilinguistique. Mais au-delà des oppositions binaires, c'est précisément de la réflexion sur l'identité plurielle et sur le multilinguisme que semblent venir les perspectives de recherche les plus prometteuses.

Par exemple, le phénomène de la double identité juive-roumaine pourrait être étudié en comparaison avec la situation d'autres communautés minoritaires en Roumanie ou dans d'autres pays, en approfondissant les questions d'identité auxquelles elles sont confrontées. Dans ce contexte, le domaine du folklore, qui a été traité non seulement par Șăineanu, mais aussi par Moses Gaster, Moses Schwartzfeld et d'autres, est particulièrement intéressant. Si l'on considère qu'au XIXe, et même au siècle suivant, le folklore était souvent chargé de valeurs identitaires, patriotiques et même nationalistes, le fait qu'il ait été étudié par des intellectuels d'origine juive,[37] qui ne jouissaient pas de la

36 Herşcovici mentionne aussi une biographie de Jacob Psantir publiée par Șăineanu en 1887 puis traduite en hébreu dans le périodique Otzar Chokhmah par Menachem-Mendel Braunstein en 1889 (Herşcovici 2018 : 22).

37 Amos Funkenstein a noté que : « il y a peu de cultures aussi préoccupées par leur identité et par leur spécificité que la culture juive » (Crăciun 2010 : 87).

citoyenneté roumaine, est remarquable. À cette fin, il serait intéressant d'élargir le champ d'investigation pour rechercher si, à la même époque, d'autres intellectuels juifs, dans d'autres pays d'Europe centrale et orientale, s'intéressaient également au folklore littéraire.

Le fait que le folklore national soit étudié par les membres d'une minorité est riche d'implications. En Roumanie, la contribution des collecteurs de folklore germanophones est tout aussi importante.[38] De plus, bien que le folklore ait été une discipline dominée par les hommes, les femmes folkloristes n'ont pas manqué : en Roumanie, on peut penser à Pauline Schullerus (1858–1929), qui en 1907 publie une importante collection de contes de fées de Transylvanie (Schullerus 2019), et à Mite Kremnitz (1852–1916), qui en 1882 publie une anthologie de contes de fées, traduite en anglais en 1885 (Kremnitz 1885). Il n'y a aucune trace de recueils de folklore littéraire roumain par des femmes juives[39] mais, dans des années bien plus récents, Mariana Kahane (1922–2008) se fait remarquer en tant qu'ethnomusicologue roumaine d'origine juive, active dans l'étude du folklore musical roumain.

De surcroît, il serait également intéressant d'examiner plus en détail le multilinguisme de Șăineanu. On pourrait alors comprendre comment par son assimilation de la culture française, non seulement l'auteur dépasse les limites d'une identification culturelle juive-roumaine et comment, mais il réduit aussi paradoxalement ses horizons multilingues en s'inscrivant dans ce qui a été décrit comme un « monolinguisme apparent ».[40] Il faut préciser que cela ne signifie pas que l'auteur se réduit à une pratique monolingue ; mais cela incite à voir dans quel sens ses études sur la langue de Rabelais, l'argot et les langues marginales peuvent s'inscrire dans un paradigme multilingue.

38 Voir la contribution spécifique de Ziegler 2005.

39 D'un point de vue différent, Sacks 1989 illustre les raisons du manque d'études adéquates sur le folklore des femmes juives. Cette contribution se concentre toutefois sur les femmes en tant qu'objets de recherches folkloriques et ethnographiques, et n'envisage pas leur éventuel rôle actif en tant que chercheuses.

40 « Il faut observer qu'un duo de langues cache souvent une multiplicité linguistique bien plus grande (…). Autrement dit, il existe un continuum entre le bilinguisme et le plurilinguisme radical » (XY 2018 : 18).

Toutes ces interrogations contribuent à envisager Șăineanu et son contexte dans une perspective multilingue et une dimension transnationale. Défiant les catégories habituelles, Eliazar Șain, Lazăr Șăineanu ou Lazare Sainéan apparaît comme un intellectuel insaisissable, mais aussi, par là même, beaucoup plus moderne que l'entendent habituellement ses critiques. Une telle lecture multilingue et transnationale de sa personnalité et de son œuvre semble donc plus appropriée pour retracer les itinéraires pas toujours linéaires de cet intellectuel européen.

Bibliographie

Sainéan, Lazare (1901) : *Une carrière philologique en Roumanie (1885–1900).* I. *Les peripeties d'une naturalisation. Mémoire auto-biographique par Lazare Sainéan*. Bucarest/Paris : Èmile Stork/Larousse.

Sainéan, Lazare (1902a) : *Essai sur le judéo-allemand et spécialement sur le dialecte parlé en Valachie.* Première partie, Introduction générale. Paris : Imprimerie Nationale.

Sainéan, Lazar (1902b) : *L'État actuel des études de folklore*. Paris, Cerf.

Sainéan, Lazar (1902c) : *L'Influence orientale sur la langue et la civilisation roumaines*. Paris, Bouillon.

Sainéan, Lazare (1930) : *Histoire de mes ouvrages. Fragment de biographie intellectuelle (1901–1930)*. Paris : Broccard.

Șăineanu, Lazăr (1880): *Moisi Mendelsohn. Viața și activitatea sa. Studiu biografic*. București : Tipografia Hajoetz.

Șăineanu, Lazăr (1889): *Studiu dialectologic asupra graiului evreo-german*. București : Wiegand.

Șăineanu, Lazăr ([1895] 1978) : *Basmele române*, Ediție ingrijită de Ruxandra Niculescu, Prefața de Ovidiu Bîrlea : București : Editura Minerva.

Șăineanu, Lazăr ([1896] (2003) : *Studii Folclorice*. București : Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară « G. Călinescu ».

Alexandru, Laszlo (2008) : « Un savant călcat în picioare (I) ». In : *Tribuna* 151, p. 10.

Alexandru, Laszlo (2009) : « Un savant călcat în picioare (II) ». In : *Tribuna* 152, p. 10–11.

Anokhina, Olga/Sciarrino, Emilio (2018) : « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse ». In : *Genesis* 46, p. 12–36.

Baumgarten, Jean (2002) : « Les recherches sur la dialectologie yiddish et leurs répercussions sur le champ linguistique ». In : *Revue germanique internationale* [En ligne] 17, URL : http://journals.openedition.org/rgi/884 (consulté le 22 décembre 2021

Benjamin, Lya (2010) : « Integrare și respingere. Cazul dublei identități la evreii din Romania ». In : Rotman, Liviu, *et al.* (éds): *Noi perspective în istoriografia evreilor din România*. București : Editura Hasefer, p. 42–47.

Bîrlea, Ovidiu (1974) : *Istoria Folcloristicii Românești*. București : Editura Enciclopedică Română.

Bogdan, Henri ([1991] 2002) : *Storia dei paesi dell'Est*. Torino : Società Editrice Internazionale.

Crăciun, Camelia (2010) : « Représentations de la vie et de l'espace juifs dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres. Le Bucarest juif reflété dans les œuvres d'Isac Pelez ». In : *Études Balkaniques* 17, p. 85–105.

Culicov, Natalia (2016) : « ‹ Dicționarul universal al limbii române › de la Lazăr Şăineanu la 120 de ani de la prima ediție ». In : *Colloquia Bibliothecariorum « Faina Tlehuci »* 4, p. 20–23.

Datcu, Iordan (2009) : « Istorie Literară: Lazăr Şăineanu ». In : *România literară* [En ligne] 15, URL : https://arhiva.romanialiterara.com/index.pl/lazr_ineanu (consulté le 5 janvier 2022).

Dembeck, Till (2018) : « Multilingual Philology and Monolingual *Faust*: Theoretical Perspectives and a Reading of Goethe's Drama ». In : *German Studies Review* 41.3, p. 567–588.

Drăgoi, Gabriela (2007) : « Lazăr Șăineanu ». In : *Dicționarul general al literaturii române*. București, Editură Univers Enciclopedic, p. 533–535.

Fărcășan, Simona (2000) : « Haskalah: Iluminismul evreiesc (1750–1880) ». In : *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia* 1–2, p. 47–75.

Fărcășan, Simona (2001) : « Presa evreiască în limba română (1857–1900) ». In : *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia* 1–2, p. 81–105.

Fărcășan, Simona (2004) : *Între două lumi. Intelectuali evrei de expresie română în secolul al XIX-lea*, Cluj-Napoca : Editura Fundației pentru Studii Europene.

Fochi, Adrian (1972) : *Recherches comparées de folklore sud-est-européen*. Bucarest : Association internationale d'études du sud-est européen.

Gicu, Daniel (2019) : « The role of Fairy Tales in the formation of Romanian national literature ». In : Stijn Praet, Anna Kérechy (éds): *The Fairy-Tale Vanguard: Literary Self-consciousness in a Marvelous Genre*. Cambridge Scholars Publishing : Newcastle Upon Tyne, p. 175–192.

Gininger, Chaim (1954) : « Sainéan's accomplishments in Yiddish linguistics ». In : Uriel Weinreich (éd.) : *The Field of Yiddish: studies in Yiddish language, folklore, and literature*, vol. 1. Linguistic Circle of New York : New York, p. 147–178.

Herșcovici, Lucian-Zeev (2018) : « The Maskilim of Romania and the Question of Identity: ‹ The Romanian Israelites › ». In : *Analele Universității din București, Seria Științe Politice* 1, p. 5–26.

Hillen, Wolfgang (1973) : *Sainéans und Gilliérons Methode und die romanische Etymologie. Romanistische Versuche und Vorarbeiten*. 45. Bonn : Romanisches Seminar der Universität Bonn.

Jacquet, Claude (1972) : *Joyce et Rabelais : aspects de la création verbale dans « Finnegan's Wake »*. Paris : Didier.

King, Robert D. (1998) : « On the Uses of Yiddish Language Geography ». In : *Shofar*, Vol. 17, No. 1, Special Issue : *Studies in Jewish Geography*, p. 81–89.

Kremnitz, Mite (1885) : *Roumanian Fairy Tales*, collected by Mite Kremnitz, adapted and arranged by J. M. Percival. New York : Henry Holt & Company.

Nastasă, Lucian (2011) : *Antisemitismul universitar în România (1919–1939). Mărturii documentare*. Cluj-Napoca, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale.

Niculescu, Alexandru (2007) : *L'altra latinità*. Verona : Fiorini.

Paris, Gaston (1895) : [Compte rendu] « *Basmele Române în comparațiune cu legendele antice clasice* ». In : *Romania* 24, p. 304.

Pașcalău, Maria (2019) : « Moses Gaster și Lazăr Șăineanu: problema dublei identitații ». In : *Analele Universităţii de Vest din Timişoara*. Seria ştiinţe filologice 57, p. 19–29.

Perencin, Nicola (2020) : « Lazăr Şăineanu: fiabe romene in prospettiva comparata ». In : Sorin Şipoş, Gabriel Moisa et al. (éds): *De la istorie locală la istorie națională*, Oradea, Editura Muzeului Țării Crişurilor, p. 149–160.

Perpessicius (1957) : Mențiuni de istoriografie literară și folclor, (1948–1956). Vol. IV. București : Editura de Stat pentru literatură și artă, 1957.

Prochasson, Christophe (2006) : La langue du feu. Science et expérience linguistiques pendant la Première Guerre mondiale. In : Revue d'histoire moderne & contemporaine 53–3, p. 122–141.

Rejzen, Zalman (1926) : Leksikon fun der Yidisher lieraur, prese un filologye, vol. 3. Vilne, B. Kletskin.

Roper, Jonathan (éd.) (2020) : *Dictionaries as Sources of Folklore Data*. Tallin : Suomalainen Tiedeakatemia.

Șăineanu, Constantin (1935) : *Lazăr Șăineanu (1859–1934)*. București : Editura Cultura Poporului, 1935.

Sainéan, Constantin (1936) : *Lettres de L. Sainéan le grand philologue (1859–1934) publiées, préfacées et annotées par son frère Constantin*. Bucarest : Tirajul.

Șăineanu, Constantin (1946) : *Lazare Sainéan, le grand philologue (1859–1934) : sa vie et son œuvre*. Craiova/Bucarest : Scrisul Românesc.

Schullerus ([1907] 2019) : *Rumänische Volksmärchen aus dem mittleren Harbachtal*. Berlin : Contumax Hofenberg.

Slote, Sam (2004) : « Après mot, le déluge 1 : Critical Response to Joyce in France ». In : Geert Lernout, Wim Van Mierlo (éds) : *The Reception of James Joyce in Europe*. London : Continuum International Publishing Group, p. 375–376.

Stanciu, Măriuca (2006) : « The end 19th Century Cultural Elite and the origins of romanian anti-semitism (two classical authors of Romanian literature: Bogdan Petriceicu Hasdeu and Vasile Alecsandri) ». In : *Studia Hebraica* 5, p. 69–76.

Uther, Hans-Jörg (2004) : *The types of international folktales : a classification and bibliography : based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia.

Voicu, George (2005) : « Aculturarea evreilor din spațiul românesc sau despre drama dublei identități culturale ». In : *Studia Hebraica* 5, p. 161–185.

Voicu, George (2008) : *Radiografia unei expatrieri: cazul Lazăr Șăineanu*. București : Ministerul Culturii și Cultelor, Caietele Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România « Elie Wiesel », nr. 1.

Vornea, Luca (1928) : *Lazăr Șăineanu, Schița biografică urmată de o biografie critică*. București : Editura Adevărul.

Ziegler, Christa Maria (2005) : « Deutsche Volksmärchenforscher aus Siebenbürgen ». In : *Germanistische Beiträge* 19, p. 206–220.

Kirsten von Hagen*

Anna de Noailles

Mittlerin zwischen den Kulturen und Akteurin der Moderne

Even if Proust repeatedly apostrophised Anna de Noailles as a muse, portraying her in paintings as a mysterious oriental beauty, his poems and his late autofiction also show increasingly clear breaks from this image. In Le livre de ma vie, we see not only how the author herself participates in this staging, but also how she tries to escape the image society gives her and establish herself as an author between cultures who emphasises even more the contingency and mobility of modernity.

Si Proust apostrophe à plusieurs reprises Anna de Noailles comme une muse, la mettant en scène sur des tableaux comme une mystérieuse beauté orientale, ses poèmes et son autofiction tardive montrent aussi de plus en plus clairement des ruptures dans cette image : Dans Le livre de ma vie, on voit comment l'auteure participe elle-même à cette mise en scène, mais aussi comment elle tente de se soustraire à l'image que la société donne d'elle et de s'établir en tant qu'auteure entre les cultures, qui souligne davantage la contingence et la mobilité de la modernité.

modernity, Proust, memory, childhood, poetry, autofiction, interculturality, orientalism, immobility

Moderne, Proust, Erinnerung, Kindheit, Poesie, Autofiktion, Interkulturalität, Orientalismus, Immobilität

* Institut für Romanistik, Justus-Liebig-Universität Gießen.

Zu ihren Lebzeiten war Anna de Noailles (1876–1933) eine der meist beachteten Akteurinnen im literarischen Feld der französischen *Belle Époque*. Seit dem großen Erfolg ihres ersten Gedichtbandes *Le Cœur Innombrable* (1901) wurden ihre Texte enthusiastisch rezipiert. „Ce qui me paraît dès ce jour incontestable, c'est que, pour la première fois depuis Baudelaire et Verlaine, madame de Noailles aura fait entrer dans le patrimoine commun des poètes des sensations et des expressions nouvelles" (Blum 1908 : 246), schreibt der Kritiker León Blum 1908 in der *Revue de Paris*. Die Londoner *Times* bezeichnet sie 1913 als „a great poet – the greatest that the twentieth century has produced in France – perhaps in Europe" (o. A. 1913 : 292). 1921 verlieh ihr die Académie Française den „Grand Prix de Littérature". Als erste Frau wurde sie 1931 von der neugegründeten belgischen *Académie royale de langue et de littérature françaises* in die *Légion d'Honneur* aufgenommen. Anna de Noailles war zu ihrer Zeit sowohl angesehene Dichterin und Romanschriftstellerin als auch eine wichtige Förderin der Literatur und Künste. In ihrem prominenten Salon trafen namhafte KünstlerInnen und LiteratInnen der Pariser Avantgarde mit einflussreichen Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft und Presse zusammen; sie unterstützte v. a. junge Autorinnen im männlich dominierten Literaturbetrieb. Als bekennende Europäerin, Sozialistin, und „Dreyfusarde" ebenso wie als vehemente Kritikerin militärischer Invasionen bezog die Comtesse mit griechisch-rumänischer Herkunft auch gesellschaftspolitisch eine für ihre Stellung ungewöhnlich nonkonformistische Position.

In Anbetracht ihres vieldimensionalen *Œuvres*, ihrer außergewöhnlichen öffentlichen Präsenz und ihrer auch internationalen Popularität verwundert es, dass das Werk der Schriftstellerin bis heute von der Forschung kaum wahrgenommen wurde. Dabei ist sie auch vor dem Hintergrund einer entstehenden weiblichen Autorschaft und im Kontext einer Analyse des interkulturellen Horizonts äußerst interessant. Ihre Funktion als Akteurin einer literarischen Moderne im Sinne eines Anschreibens gegen ein „Vergessen weiblicher Genealogien" (Irigaray 1989: 121) ist äußerst zentral für die aktuelle Literaturszene.

Sie wirkte auch stilbildend für Proust mit ihren synästhetischen Tableaus, die in ihrer Schilderung der Flüchtigkeit der Moderne an Baudelaire anknüpfen. Wie später Proust hat sie wiederholt die Kindheit als ein verlorenes Paradies geschildert, aus dessen reichem *Imaginarium* sie zeitlebens schöpfte. Noch

in ihren späteren Texten, der Gedichtsammlung *Poèmes d'Enfance* (1928), wie in ihrer Autofiktion *Le livre de ma vie,* richtet sie den Blick auf ihre Kindheit, die glücklichen Tage, die sie am Lac Léman verbringen durfte, dem Garten des Hauses in Amphion, der mit seiner Flora und Fauna einem verlorenen Paradies ähnelt. Proust, der sich ihr ein Leben lang verbunden fühlte, wie ein Blick in seine Korrespondenz zeigt, hat sie immer wieder als Muse, eine Art künstlerisches Ideal stilisiert. So schrieb er angesichts ihrer ersten Gedichtsammlungen: „ayant senti s'éveiller en entendant ces deux vers, une nouvelle passion littéraire que je ne savais comment contenter, comme la première fois que j'ai vu un Gustave Moreau et que j'ai entendu une mélodie de Fauré" (Proust 1976: 424).

Neben ihrer besonderen stilistischen Kraft, die er bewunderte und die er in einigen an ihre Bilder angelehnten Metaphern wieder aufgriff, war es vor allem ihre vermeintliche Orientvorliebe, die er zum Gegenstand seiner eigenen Stilisierung erhob, indem er sie angesichts ihrer Gedichtsammlung *Les Éblouissements*, in einem Artikel im Figaro von 1907, mit einem Gemälde Gustave Moreaus vergleicht, das den bezeichnenden Titel „Le poète persan" oder „Le chanteur arabe" trägt. Sie könne wie die Figur dieses Gemäldes Sängerin und Dichterin, Mann und Frau, Dichterin und Heldin in einem sein. Er inthronisiert sie derart als eine Art Modell für seine eigene *Écriture*, wenn er titelt: „À la fois l'auteur et le sujet de ses vers, elle sait être alors en une même personne Racine et sa princesse, Chénier et sa jeune captive" (Proust 1907: 1). Roxana Verona bestätigt, dass im Werk Prousts Anna de Noailles als eine Art Abstraktum, als eine Chiffre für das eigene Werk figuriere: „l'idée même du Poète avec majuscule" (Verona 2006: 117). Beide, so führt sie aus, seien durch eine lebenslange Korrespondenz verbunden, in der sie sich durch Reflexionen über die Poesie austauschten. Auffällig ist indes, dass, schaut man sich die Korrespondenz genauer an, deutlich wird, dass den sehr langen Ausführungen Prousts häufig ein Schweigen der Adressatin gegenübersteht. Proust macht sie sogar zum Zeugen seiner eigenen Poetik und seines Schreibprojekts. In einem Brief, den Proust Mitte Dezember 1908 an die Comtesse Anna de Noailles adressiert, skizziert er ihr sein Sainte-Beuve-Projekt, das sich ihm im Geiste auf zwei verschiedene Arten darstelle: als klassischer Essay in der Tradition Taines und als Erzählung vom morgendlichen Aufwachen, in das der Sainte-Beuve-Essay eingebettet wird. Wie auch Georges de Lauris bittet er sie um ihre

Meinung, welche der beiden Möglichkeiten, sein anvisiertes Projekt zu realisieren, ihr geeigneter erscheine, wobei er vor allem an ihr Urteilsvermögen als Schriftstellerin appelliert: „c'est parce que vous êtes notre plus grand écrivain qu'il est monstrueux de vous ennuyer de ces riens, mais c'est aussi pour cela que votre conseil est irremplaçable" (Proust 1981: 221).

Bemerkenswert ist daran vor allem, dass er seinen Brief mit der Formel abschließt, er könne nicht telefonieren, sonst hätte er sie nicht mit einem Brief belästigt („Je ne peux pas téléphoner sans cela je ne vous aurais ennuyé[e] d'une lettre" (Proust 1981: 221)), was in dem Kontext indes als Vorwand wirkt, geht es hier doch um nichts weniger als seine Poetik zu fixieren und zu überliefern. Dabei ist es alles andere als eine pure Koinzidenz, dass Proust diese Zeilen Anna de Noailles gewidmet hat, war sie doch nicht nur eine Meisterin der gehobenen Salonkonversation, eloquente Briefeschreiberin und Adressatin, sondern auch eine populäre Autorin der *Belle Époque*, deren Lyrik, aber auch Romane Proust bewunderte.

Bei Anna de Noailles sind solche Selbstreflexionen in der Korrespondenz selten, dafür ist es auffällig, wie häufig sie sich in ihren Romanen in Form ihrer Figuren in Szene setzt, am deutlichsten sicher in ihrem ersten Roman *La Nouvelle Espérance* (1903). Hier zeigt sich in besonderer Weise – bis in die Wahl der Bilder und der poetischen Sprache, dass die Protagonistin Sabine de Fontenay vor allem mit Starre und Immobilität assoziiert wird, während die männlichen Figuren mit Mobilität in Verbindung gebracht werden (de Noailles 2015: 32). Gleich bei dem ersten Winterspaziergang zu Beginn ist von einer Natur die Rede, die von Eis und Starre bedroht wird, gleichzeitig wird die Protagonistin wenig später mit einer Statue assoziiert (vgl. Allard 2013: 164). Mit Gautier, der für seine Frauenfiguren häufig Vergleiche mit Statuen verwendet hat, könnte man sie zugleich mit einem Idealbild weiblicher Schönheit assoziieren. Zwar gewinnt auch sie – wie die Figuren Gautiers – allmählich an Mobilität, die eigentliche künstlerische Freiheit, selbst zur Schaffenden zu avancieren, wie es etwa der weiblichen Heroine in Gautiers Roman *Mademoiselle de Maupin* durch das Mittel der Travestie gelingt, bleibt ihr aber verwehrt. Künstlerisch aktiv wird nur ihr Liebhaber, der ihr damit ein Universum zeigt, das ihr verschlossen bleibt. Ihr früher Tod könnte mithin als Antwort auf diese Tendenz zur Idealisierung bei gleichzeitiger Festschreibung gelesen werden,

der sie nicht entrinnen kann. Dieser Mechanismus zeigt sich auch in anderen Texten, wie ich im Folgenden vor allem im Blick auf diverse Selbstentwürfe zeigen möchte. So wurden die Romane Anna de Noailles häufig zugleich als Autofiktionen gelesen, wie Raviez deutlich macht: „il est des vérités, des aveux, que le caractère des héros et les nécessités de l'intrigue permettent de formuler tout en leur donnant la distance de la fiction" (Raviez 2013: 36).

Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert ist eine besonders produktive Schaffenszeit für Anna de Noailles: Auf die Gedichtsammlung *Le Cœur innombrable* (1901) folgt *L'ombre des jours* (1902) vor dem Band *Les Éblouissements* (1907) und begleitet von drei Romanen: *La Nouvelle Espérance* (1903), *Le visage émerveillé* (1904) und *La Domination* (1905). Die Erfahrung, die sie in ihren Werken in Szene setzt, speist sich aus ihren Erinnerungen und epiphanischen Erlebnissen wie bei Virginia Woolf oder Proust.

Kindheit – ein Kaleidoskop der Erinnerungen

Wie auch für Proust ist die Kindheit für Anna de Noailles ein besonderer Assoziationsraum, immer wieder inszeniert sie noch in ihren späteren Texten jenes Zusammenspiel von kleinen Erinnerungssentenzen, die eine ganze Bühne eröffnen, auf der nicht nur die eigenen Erlebnisse inszeniert werden, sondern auf der sich diese auch mit den Lektüreerlebnissen und den spezifischen Erinnerungsfragmenten des Lesers mischen.

Liest man heute erneut die Gedichte Anna de Noailles, so zeigt sich ihre besondere poetische Kraft darin, mit wenigen Worten ganze Erinnerungsgebäude zu errichten, die vor allem flüchtigen Momenten des kindlichen Glücks einen Aufbewahrungsraum verschaffen. Im Medium der Literatur wird ein Kaleidoskop geschaffen von Farben und Formen, das als optisches Instrument, wie es vor allem von Kindern verwendet wird, immer wieder neu zu sehen lehrt. Bei Anna de Noailles fallen die zahlreichen Farbenspiele und Lichtreflexe auf, mit denen sie besondere Momente beschreibt. Dies zeigt sich nicht nur im Spiel der großen illuminierten Kirchenfenster, die bereits in Anna de Noailles frühem Roman Akzente setzen und die von Proust in der Beschreibung des Kirchenfensters der Kirche Saint-Hilaire wieder aufgenommen werden.

Schaut man sich wie unter einem Vergrößerungsglas nur jene Erinnerungen an die Kindheit in den Texten beider Autoren an, so wird deutlich, dass es zahlreiche Korrespondenzen gibt.

Die Liebe zur Natur, die dem Kind – auch und insbesondere dem lesenden Kind – ein Paradies der Imagination ist, findet sich auch bei Proust wieder und wird von Anna de Noailles in ihren späten Autofiktionen noch einmal aufgegriffen. Fraisse spricht gar davon, dass sich die Komposition von Prousts Werk in dieser frühen Korrespondenz mit Anna de Noailles und der Lektüre ihrer Gedichte zeige (vgl. Fraisse 2005: 29).

Wenn man sich die Gedichte und die späte Autofiktion Anna de Noailles betrachtet, so wird indes manifest, dass sie trotz aller ihr zuteilwerdenden Bewunderung immer auch die eigene sehr besondere Stellung zwischen unterschiedlichen Kulturen, aber auch als Frau in einem von Männern dominierten literarischen Feld reflektiert hat.

Der Erinnerung auf der Spur – der Prozess der Kristallisation

Im Sinne einer Erinnerungspoetik bei Proust und Anna de Noailles könnte man davon sprechen, dass sich synästhetische Szenen entfalten, die in einer Dialektik von Vergessen und Erinnerung, Bewahrung und Löschen changieren (vgl. Raviez 2013: 11). Ein wiederholtes Thema ihrer Arbeit ist die Erinnerung an eine verloren geglaubte Kindheit und Jugend, die nur mittels einer bestimmten Poetik rekonstruiert werden kann. In einem ihrer berühmtesten Gedichte „J'écris pour que le jour où je ne serai plus" schreibt Anna de Noailles: „J'écris pour que le jour où je ne serai plus / On sache comme l'air et le plaisir m'ont plu, / Et que mon livre porte à la foule future / Comme j'aimais la vie et l'heureuse nature" (de Noailles 2013: 271). Bei beiden ist die Erfahrung der Flüchtigkeit geprägt von einer Poetik, die den Leser zu einem Leser seiner selbst macht, eng verknüpft mit einem Gefühl der Brüchigkeit, Flüchtigkeit und Kontingenz. In dem Gedicht „L'offrande" aus der Sammlung *Les Éblouissements* spricht sie auch von der Lektüreerfahrung: „Mes livres je les fis pour vous, ô jeunes hommes, / Et j'ai laissé dedans, / Comme font les enfants qui mordent dans des pommes, / La marque de mes dents" (de Noailles 2013: 569). Einer Erfahrung kindlicher Freude, die sich buchstäblich einschreibt in die eigene *Écriture*, die

zugleich dem eigenen Körper abgerungen zu sein scheint. Wie Proust verfasst sie ihre späten Texte, indem sie einen von Insomnie, Migräne und einem Nervenleiden bedrohten Körper alles abverlangt, wie der nächste Vergleich mit der personifizierten Natur verdeutlicht: „J'ai laissé mes deux mains sur la page étalées, / Et la tête en avant / J'ai pleuré, comme pleure au milieu de l'allée / Un orage crevant" (de Noailles 2013: 569). Für Anna de Noailles wie für Proust war die Natur, vor allem der Garten ihrer Kindheit, ein zentrales Reservoir ihres künstlerischen Schaffens, der sich auf idiosynkratische Weise mit ihren Lektüreerfahrungen verknüpfte. In „Le vallon de Lamartine" stattet sie der Kindheit erneut einen Besuch ab; in einem Zusammenspiel der Sinne entsteht ein ebenso fragiles wie kostbares Erinnerungstableau: „Douce touffe d'herbe amoureuse / Qu'un papillon écarte et creuse, / Sureaux aux parfums framboisés / Par le vent du matin baisés, / Fleur frêle qu'un insecte incline, / Chaude cigale cymbaline / Qui dans la molle ardeur du pré / Fait retentir un chant cuivré !" (de Noailles 2013: 480–481). Das Bewusstsein der Flüchtigkeit ist dem Gedicht gleichsam eingeschrieben, so spricht das lyrische Ich von der fliehenden Zeit „du temps qui fuit" (de Noailles 2013: 481), dem sterbenden Tag (du jour qui „se meurt" (de Noailles 2013: 482)) oder vom Entrinnen der Zeit „galop du temps" (de Noailles 2013: 482)). Diesem Gefühl setzt sie in ihren späten Texten nicht nur die Gedichte der Kindheit (*Poèmes d'Enfance*) entgegen, denen sie ein sehr ausführliches Vorwort voranstellt, sondern auch ihre Autofiktion *Le livre de ma vie.* Hier, wie auch in den früheren Texten, gesellt sich der Orient als Reservoir des Imaginären zu den Naturerfahrungen am Lac Léman.

So verknüpft sie in „La nostalgie", einem Gedicht der Sammlung *Les Éblouissements* (1907), die Erinnerung an die orientalischen Nächte mit einer Inszenierung der eigenen Identität, die sich als hybride Konstruktion zwischen Orient und Okzident bewegt. Der Orient figuriert hier als imaginärer Raum, der zugleich Nähe wie Ferne, Zugehörigkeit und Fremdheit evoziert: „Ah ! par ces nuits d'été, dans l'Orient immense, / Être un cœur qui s'éveille, une âme qui commence ! / Être encore une enfant, qui rêve, espère, attend / Dans un petit jardin de l'antique Ispahan…" (de Noailles 2013: 422).

Zwischen Orient und Okzident – eine Reise und eine Zuflucht in Paris

1887 unternimmt Anna de Noailles eine Reise nach Konstantinopel. Die Orientreise führt sie von Wien nach Bukarest, eine Stadt, die kaum Exotisches zu bieten hat, vielmehr das Gesicht einer Großstadt aufweist, „à peu près semblable à une autre", lediglich „plus coloriée" (de Noailles 2008: 156). Von dort reist sie weiter in die Türkei, nach Konstantinopel und an den Bosporus. Hier sollte sie zum ersten Mal den türkischen Palast ihres Großvaters mütterlicherseits, des alten Musurus Pasha besuchen, der mit seiner Familie in Arnavutköy am Bosporus, in der Nähe von Konstantinopel, lebte. In Konstantinopel findet sie nun anders als in Bukarest ein sehr viel exotischeres Tableau, was wiederum synästhetisch durch ein Farbenspektrum angezeigt wird, sie bezeichnet ihn als, „palais de marbre bleu" (de Noailles 2008: 150), dem später noch Gerüche hinzugefügt werden. Die Reise unterbricht ihre Trauerarbeit – im Oktober 1886 war ihr Vater plötzlich verstorben – und ruft eine Reihe von poetischen Bildern hervor, die zwischen Stereotypie, Selbst- und Fremdprojektion changieren. Die Comtesse schreibt dem Orient eine Abundanz und Sinnlichkeit zu, die einerseits positiv konnotiert ist, andererseits aber auch ein ‚zu viel' markiert, das kanalisiert werden will. Dabei zeigt die *Réécriture* dieser Erfahrung in ihrer Autofiktion, dass sie selbst in ihrer Wahrnehmung wiederum von ihrer Lektüre und anderen vermittelten Erfahrungen wie dem Theater vorgeprägt ist – dabei also einen Gedanken Gautiers wieder aufgreifend, dass, wenn wir reisen, wir immer schon Bilder wahrnehmen, die zuvor durch Lektüre geprägt wurden.[1] Sie sieht sich selbst wie in einem Theaterdekor, wie auf einer Opernbühne oder einem Roman von Pierre Loti (vgl. de Noailles 2008: 158, 160, 163). Nun ist es insbesondere die Oper des 19. Jahrhunderts, die stark von eben jenem Exotis-

1 Vgl. Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1859, S. 18 f.: « Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset. En franchissant la ligne de démarcation, je me souviens de ce que le bon et spirituel Henri Heine me disait au concert de Liszt, avec son accent allemand plein d'humour et de malice : ‹ Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y serez allé ? › ».

mus geprägt ist, den Proust in Anna de Noailles erkennt und den sie wiederum auf die fernen Orte projiziert, die sie selbst nur einmal bereisen sollte. Die Oper, wie auch die Weltausstellungen, die Anna de Noailles mit ihrer Familie wiederholt besucht hat, mit ihren ans Spektakuläre grenzenden Inszenierungen fremder Kulturen, schreiben sich schon früh ins Imaginäre der Autorin ein.[2] In ihrer Autofiktion ist es vor allem der Moment des Abschieds von der Familie mütterlicherseits und dem Palast am Bosporus, der wie die Reise zu eben diesem magischen Ort geschildert wird, von dem Aufenthalt selbst finden wir erstaunlich wenig, wie Allard zu Recht konstatiert, die der Reise die Stellung einer Initiation zuweist, eine Reise, auf der Anna de Noailles zum ersten Mal die gesamte Palette (Farben spielen auch in diesem synästhetischen Tableau eine entscheidende Rolle) der Liebe und Freundschaft kennenlernte (vgl. Allard 2013: 46). Eingang in ihre Lyrik findet die Reise sehr viel später, so lassen sich in der Gedichtsammlung *Les Éblouissements* mehrere Stücke erkennen, die im Orient spielen, wie bereits ein Blick auf die Paratexte verrät: „Danseuse persane", „Constantinople", „Les eaux de Damas", „Paysage persan", „L'Occident", „Les délices orientales", „Rêverie persane", um nur einige zu nennen. Die äußerst sinnlichen Bilder sind vor allem Zeichen einer anderen, als fremd und exotisch wahrgenommenen Welt, die unmittelbar mit Genuss verknüpft ist, wie die zahlreichen Gedichte, in denen Farben, Gesänge und Gerüche beschrieben werden, verdeutlichen: „parfume comme un cédrat" (de Noailles 2013: 297), „chantes" (de Noailles 2013: 300), „[d]e miel, de cédrat d'or, de sucre oriental" (de Noailles 2013: 388). Bereits Konstantinopel scheint aber zugleich eine Anziehungskraft auszuüben, der sie sich nicht ganz entziehen kann, wie die Personifikationen verdeutlichen, spricht sie doch von der „douce perfidie" oder der „ruse subtile", die uns verführt (de Noailles 2013: 320). Der Orient scheint zugleich von einer Immobilität und melancholischen Schwermut geprägt zu sein, einer Sinnlichkeit, die zwar auf den ersten Blick verführerisch erscheint, die sich aber als lähmend und verhängnisvoll erweist, gibt man sich ihr ihn, wie es die Hyperbel zum Ausdruck bringt: „[une] volupté sans fin, sans bord, qui nous étouffe" (de Noailles 2013: 349). Diese Starre scheint zugleich die Natur

2 Allard zeigt die zahlreichen Opern auf, die Anna de Noailles besucht hat (vgl. Allard 2013: 29–30).

insgesamt zu affizieren, die häufig personifiziert wird. Derart schreibt sie dem orientalischen Raum eine ebenso stimulierende wie mortifizierende Qualität zu: „Le poids brûlant du lilas cède / Aux caresses du vent d'été" (de Noailles 2013: 328). Die dem Orient attribuierte Fremdheit wird nun aber in einer Geste der Einschreibung zugleich als eigene Alterität erkannt, wenn sie konstatiert: „J'étais faite pour vivre en mangeant des pignolles […] J'étais faite pour vivre en ces voiles de soie" (de Noailles 2013: 320). Dies führt dazu, dass auch das lyrische Ich schließlich fliehen möchte, ja muss, will es nicht auch von dieser Starre ergriffen werden: „Partir, fuir, s'évader de ce lourd paradis, / Écarter les vapeurs, les parfums engourdis, / Les bleuâtres minuits, les musiques aiguës / Qui glissent sous la peau leurs mortelles ciguës" (de Noailles 2013: 349). Mit diesen Bildern schreibt sie sich aber auch zugleich ein in eine Zeit, die in ihr vor allem die orientalische, die exotische Fremde sehen wollte, wie etwa ihr Schriftstellerkollege und Geliebter Maurice Barrès oder der sie bewundernde Proust. So ist von Barrès der Ausspruch von Madame de Montebello überliefert, die über die Familie Anna de Noailles sagte: „Vous, des Françaises !… De quel droit ?… Allons donc, vous êtes des gavroches de Byzance !…" (Barrès 1994: 123). Paris dagegen markiert für die Dichterin einen Ort der Freiheit, der Orient und Okzident miteinander verknüpft. So erinnern die vielen Delikatessläden mit ihren Auslagen an eine andere Fremdrepräsentation, genauer Byrons Orientbild: „l'Orient de Byron par les ananas confits, et par le tonneau d'anchois, le lyrisme de Mistral" (de Noailles 1989: 168). Wie zuvor schon die Erzählinstanz bei Gautier kann auch das lyrische Ich nicht den vermittelten Bildern entfliehen, trifft also stets auf bereits mediatisierte Bilder. Paris wird vor dem Hintergrund als Zuflucht stilisiert, als sie buchstäblich die Sinnlichkeit des Orients fliehend, in Form einer Klimax festhält: „Dire à Paris : ‚Je viens, je te reprends, j'arrive !'" (de Noailles 2013: 349).

In Paris ist es schließlich auch, wo sie sich nach einem erfüllten Leben als Autorin, bewunderte Salonière und Dichterin immer mehr zurückzieht. Es ist kein Zufall, dass das Musée Carnavalet in Paris nebeneinander zwei Schreiborte von SchriftstellerInnen inszeniert, das Korkzimmer von Marcel Proust und das Zimmer, in dem Anna de Noailles ihre letzten Werke komponiert hat. Neben dem umfassenden Vorwort zu den Gedichten der Kindheit, den *Poèmes d'Enfance*, in dem sie in Form verschiedener Erinnerungssequenzen

versucht, ihre frühen Jahre zu rekonstruieren im Medium der Schrift, ist es vor allem das Buch ihres Lebens, *Le Livre de ma vie,* das sie hier verfasst, zurückgezogen vom mondänen Leben der Belle Époque, wie auch der kranke Marcel Proust, der seine *Recherche* ebenfalls seinem geschwächten und ausgezehrten Körper abringt. Bei Anna de Noailles ist auffällig, dass sie sich bis zuletzt fragt, wer ihre LeserInnen sein werden, ob sie überhaupt noch gelesen werden wird nach ihrem Tod. So spielt sie in ihrem Gedicht „J'écris pour que le jour où je ne serai plus" auf die Rolle der kulturellen Erinnerung an, in die sie sich mit ihren Texten, die doch zugleich geprägt sind vom Gefühl der Flüchtigkeit der Moderne, einschreiben möchte: „Et qu'un jeune homme alors, lisant ce que j'écris, / Sentant par moi son cœur, ému, troublé, surpris, / Ayant, tout oublié des épouses réelles, / M'accueille dans son âme et me préfère à elles…" (de Noailles 2013: 271).

Einen zentralen Stellenwert in den Autofiktionen nimmt der Tod des Vaters ein, der gespiegelt wird im Verlust der Mutter, welchen die Protagonistin Sabine de Fontenay in ihrem ersten Roman *La Nouvelle Espérance* (1903) erleidet, eines Vaters, der seinen Töchtern auf Grund der Strenge zwar wenig Wärme, dafür aber Stabilität vermittelte und dessen plötzliches Ableben eine große Lücke im emotionalen Erleben der jungen Anna bedeutet. Stattdessen verbringt sie viel Zeit in der Obhut zumeist deutscher Gouvernanten, die sie auch mit den deutschen Märchen und Legenden und der deutschen Sprache vertraut machen und ihrer Mutter, die sie vor allem in die Welt der Musik einführt. Zusätzlich zur Lektüre eröffnen die amourösen Geschichten und Legenden der deutschen Gouvernante sowie die Musik und Religion ein Imaginationsreservoir. Die Kirchenfenster sind wie die präkinematographischen Erfahrungen, wie die Lektüre und die Musikerfahrungen im Sinne einer sich herausbildenden Moderne synästhetisch geprägt. So formuliert die Erzählinstanz anlässlich der religiösen Erfahrungen Sabine de Fontenays:

> „Pourtant elle passa encore par des voies tortueuses, douloureuses, où sa sensibilité se reprenait à aller et revenir, de la foi à l'indifférence. Et puis la paix se fit, elle ne goûta plus de la religion que ses fêtes dorées, ses odeurs gardées dans la sainte atmosphère et longeant les prodiges de la pierre et du vitrail des églises" (de Noailles 2015 : 41).

Insbesondere die religiöse Erziehung ist eine, die zwischen der katholischen und der russisch-orthodoxen Praxis changiert und eine elementare interkulturelle Erfahrung eröffnet: Ihre Kindheit ist von den „dômes dorés" (de Noailles 2008: 147) der russisch-orthodoxen Kathedrale in der rue Daru ebenso geprägt wie von der katholischen Kirche in der Avenue Hoche. Während erstere ihr in ihrer Sinnlichkeit erscheint, beschreibt sie die katholische Kirche in sehr viel gedämpfteren Farben und spricht von „sombres prêtres tonsurés et rasés dans un ton bleu indigo et qui portaient […] les traces de la mortification" (de Noailles 2008: 147).

Dies spiegelt sich auch in der Semantisierung der Räume. Ist es in der *Recherche* das Haus der Tante Léonie, auf das sich das erinnernde Ich zunächst in seiner Beschränkung fokussiert, bis durch die *mémoire involontaire* das gesamte Combray aus seiner Tasse Tee wieder entsteht und damit eine Bühne für die Inszenierung der kindlichen Erinnerung eröffnet, so beginnt Anna de Noailles das erste Kapitel ihrer Autofiktion mit Paris und dem „hôtel de l'avenue Hoche" (de Noailles 2008: 32), das den Schauplatz für ihre kindliche Erinnerung markiert und das den Ort ablöst, an dem sie geboren ist, den Seitenflügel des Hôtel Bibesco, an das sie, wie sie vorgibt, keine eigenen konkreten Erinnerungen mehr habe. In ihrer Beschreibung fallen die zahlreichen sinnlichen Epitheta und Details auf, die vielen Farben und Farbreflexe, die diesen zunächst dunkel erscheinenden Ort illuminieren und ihn zu einem ebenso üppig dekorierten wie anheimelnden machen: „Ma mémoire s'éveille dans un opaque hôtel de l'avenue Hoche, spacieux et haut, serpenté par des escaliers recouverts de laine rouge, que surchargeaient et fleurissaient les roses, les verts, les bleus fanés de tapis d'Orient" (de Noailles 2008: 32). Das Ensemble der Objekte wird dabei allmählich illuminiert und erwacht derart zum Leben, wie in den Dioramen des 19. Jahrhunderts und erinnert an die ‚laterna magica-Allusion' der *drame du coucher* bei Proust.

Es ist vor allem die besondere Atmosphäre, die hier kreiert wird, die beide Autoren verbindet. Bereits die Lektüre von Anna de Noailles Gedichtband *Les Éblouissements* zeigt dies deutlich, ebenso wie die Lektüre des Romans *Le visage émerveillé*. Es ist das besondere Farb- und Lichtspiel, das sich im Innen- wie im Außenraum entfaltet und die Objekte zum Leben erweckt, wie auch die Natur belebt wird, wenn es Frühling wird und die Erinnerung

an die verlorene Kindheit ihren Glanz zurückerhält, wenn die Sinne derart erweckt werden.

Die Erinnerung an ein verlorenes Paradies – die letzten Jahre

Sie, die sich der Flüchtigkeit der Moderne angesichts neuer Fortbewegungs- und Kommunikationsmittel bewusst wird, sieht vor allem in der Universalität amouröser Erfahrung ein Mittel, mit der Nachwelt zu kommunizieren: „La passion, l'instinct, le subconscient impérieux et secourable transportent les esprit doués de toutes les amours au-dessus de leur raison même" (de Noailles 2008: 25). So betont Anna de Noailles deutlich die Brüche ihrer Biographie, die sich bereits im Interieur des in der Erinnerung rekonstruierten Hauses zeigen.

Wie bei Proust aber auch bei Virginia Woolf ist es eine Lichtmetaphorik, die im besonderen Zusammenspiel der Farben für Momente der Epiphanie sorgt: „Parfois, au bord du lac Léman, quand la nappe tiède d'une eau bleue bordée d'écume m'invitait à la parcourir, j'ai vu se réduire si étroitement le lien tyrannique qui nous retient à l'existence, que je me suis sentie chanceler avec une préférence égale entre la vie et la mort" (de Noailles 2008: 26).]

Zugleich ist sie sich wie Proust die Unmöglichkeit gegenwärtig, eine geordnete Darstellung der Erinnerung zu liefern, die zu einer Erinnerungspoetik führt, die vor allem von synästhetischen Erlebnissen geprägt ist, einer assoziationsreichen Form der *Écriture*, die den Leser zum Leser seiner selbst avancieren lässt:

> „Je ne me dissimule pas la difficulté que j'aurai à raconter mes souvenirs. Plus la mémoire est vivace, colorée, rigoureusement fidèle, puis il serait opportun de lui imposer une démarche bien réglée. Elle veut bondir, tout offrir, s'élancer, retourner en arrière ? Soyons indulgents envers sa tâche, accordons-lui la liberté. De préférence à un récit ordonné, présentons les sinuosités de la pensée, qui se divise en même temps qu'elle se développe ; reproduisons la palpitation de l'instant même où nous combattîmes contre les circonstances ou fîmes alliance avec elles" (de Noailles 2008: 27).

Trotz des Wahrheitsparadigmas, das sie beschwört, weist sie doch durchaus im Sinne einer modernen Auffassung der Ich-Konstitution darauf hin, dass der Dichter das Privileg habe, multipel zu sein, vielfältig, ein Hinweis, der sich in dem Kontext als bewusste Referenz auf ihren eigenen interkulturellen Hintergrund liest, spricht sie doch zugleich von einer doppelten Wahl („double choix", de Noailles 2008: 31).

Bei aller Idylle fallen aber zugleich die orientalischen Objekte auf, die sich nicht ganz in dieses Tableau glücklicher Erinnerung einfügen und die derart als Störmomente fungieren; sie verweisen auf die interkulturelle Selbstinszenierung der Autorin, die derart auch versucht, der Projektion der Anderen zu entsprechen, wie sich in dem Vergleich Prousts mit einem Gemälde Moreaus zeigt. Deutet dies bereits der orientalische Teppich an, so wird der orientalische Kontext vor allem an der Personifikation der sehnsüchtigen und in diesem Ambiente dahinsiechenden Zimmerpalme weiter ausgeführt, („palmier languissant", de Noailles 2008: 32), welche die Erzählstimme zu sehr an sich selbst zu erinnern scheint: „Les plantes vertes des appartements m'ont, en souvenir du palmier de mon enfance, attristée désormais comme le fauve soumis des cirques, comme la Malabaraise faisant emplette de provisions aux étalages d'un marché de Paris" (de Noailles 2008: 32). Insbesondere die beiden letztgenannten Räume, der Zirkus und der Markt, verdeutlichen den Moment des Zurschaustellens, dem sich die Erzählinstanz offenbar ausgesetzt sieht, wie durch die intertextuelle Referenz an die Malabaraise, die junge Sklavin der Insel Réunion, deutlich wird, die auf dem Bazar Ananas und Bananen verkaufen soll: „Il te fallait glaner ton souper dans nos fanges / Et vendre le parfum de tes charmes étranges" (Baudelaire 1975: 174).

Inszeniert wird dies auch in der weiteren räumlichen Semantisierung, wo auf einen orientalisch anmutenden Boudoir verwiesen wird, der glitzere wie die Schmuckstücke auf dem Bazar. Eben dieser wird von einer Ahnengalerie gerahmt, in der in Form von in Eiche eingelassenen Porträts vor allem das orientalische Moment der Herkunft betont wird, das sich nicht so recht in diesen Pariser Salon einzufügen scheint, wie zuvor schon am Beispiel der Zimmerpflanze exemplifiziert wurde:

> „Aïeux paternels, ayant régné sur le Danube et les Carpathes, adoucis par le sang plus délicat de leurs mères et le leurs épouses grecques. Leur légende, que mon père m'expliquait, me les montrait tout-puissants et implacables. Pourtant, l'un d'entre eux tenait entre ses mains une colombe. Je sentais, en les regardant, que, depuis des siècles, je les avais quittés pour devenir la petite fille toute neuve de l'avenue Hoche et d'un jardin de Savoie" (de Noailles 2008: 32–33).

Trotz der im Text ebenfalls beschworenen französischen Identität wird somit das transkulturelle Moment der Herkunft betont, der hybriden Erinnerung, die zwischen dem Eigenen und dem fremden Anderen changiert und die sich ebenfalls in der Semantisierung der Räume und der Inszenierung der eigenen Genealogie zeigt. Der Effekt ist wie auch in der *Préface* zu den Gedichten der Kindheit einer der Melancholie, die diese innere Zerrissenheit zu verdeutlichen scheint. Insbesondere die Reise ins orientalisch anmutende Land der Vorfahren ihrer Mutter wird in den Darstellungen über die Autorin immer wieder als Bruch markiert.

Neben diesem Erinnerungsdiskurs ist es ein synästhetisches Erleben, das den gesamten Text kennzeichnet und das an Prousts und Baudelaires Konzeption der Korrespondenz der Sinne (Felten/Roloff 2008) anknüpft. Denn die Wohnung am Boulevard de Latour-Maubourg gibt auch den Blick frei auf den *Tattersall,* einen luxurösen Markt für Pferde, welcher die gleichermaßen umsichtige wie steinige Landschaft ihrer Kindheit markiert und der, nun für immer verloren, die Szene für ein Zusammenspiel der Sinne eröffnete: „Chaque matin, à l'heure où le branlebas de la voiture du laitier pénétrait dans notre sommeil enfantin et le dérangeait, la poésie des cloches émanait d'une invisible église enfouie dans la grisaille des constructions et me consolait du lever du jour" (de Noailles 2008: 33). Die spätere *Écriture* ist immer stärker von der Suche nach einem eigenen Schreibort geprägt, „A room of one's own", wie Virginia Woolf formuliert hat. Während Proust jede Minute seines Lebens dem Schreiben widmet, schreibt Anna de Noailles immer weniger, als ob sie sich am Ende ihres Lebens immer stärker der Vergeblichkeit einer einheitlichen Selbstkonstruktion gewiss gewesen wäre. Das Buch ihres Lebens schildert nichts als die frühen Jahre, selbst hier herrscht ein vergeblicher Wunsch nach Einheit vor,

der doch von zahlreichen Brüchen geprägt ist: zwischen Selbst- und Fremdbild, Engagement und Kontemplation, Öffentlichkeit und Privatheit.

Einschreibung und Erinnerung

Während Anna de Noailles für Proust als Muse fungiert, wenn er sein Schreibprojekt schriftlich fixiert, statt sie anzurufen, fragt sie sich am Ende ihres Lebens: „Qui téléphonera quand je serai morte ?“ (de Noailles 2008: 29). Derart stellt sie selbst die Frage nach der Leserschaft ihrer Bücher, eine Autorin, die zu ihrer Zeit äußerst populär war, und versucht derart selbst die Einheit ihrer Werke trotz des Gefühls der Brüchigkeit der eigenen Existenz zu beschwören: „Et moi-même, sévère à moi-même, j’ai pu dire souvent, dans mes instants de grande fatigue, d’inertie sans recours, de désabusement et de juste épouvante devant le néant de l’infime comme de l’infini: ‚Je me sens inutile, mais irremplaçable…‘“ (de Noailles 2008: 29).

Daneben aber ist sinnfällig, dass das Buch mit der Kindheit und Jugend endet, während sie die Zeit danach, das Werden zur Schriftstellerin, aber auch die Ehe mit Mathieu Fernand Frédéric Pascal, Comte [Graf] de Noailles (1873–1942), auslässt. Dies bleibt ein unbeschriebenes Blatt, als ob sie bis zum Schluss ihres Lebens gehofft hatte, diese Blätter noch einmal anders beschreiben zu können. Im Hinblick auf ihre eigene Selbstkonstruktion als Schriftstellerin mit internationalem Hintergrund dagegen markiert die Autofiktion einen besonderen transkulturellen Raum der Reflexion, wird hier doch nicht nur ihre Kindheit am Lac Léman, ihre erste Lektüre, die zahlreichen kulturellen Prägungen durch internationale Künstler, die in der Villa in Amphion oder in Paris zu Gast waren, fokussiert, sondern auch ihre eigene Selbstinszenierung als Mittlerin zwischen den Kulturen: als Akteurin zwischen Tradition und Moderne, zwischen Orient und Okzident.

Bibliographie

de Noailles, Anna (1989): „Lettre à Henri Franck, octobre 1909". In: Higonnet-Dugua, Elisabeth (Hg.): *Anna de Noailles cœur innombrable: biographie – correspondance*. Paris: Michel de Maule.

de Noailles, Anna (2008): *Le Livre de ma vie*. Hg. v. François Broche. Paris: Bartillat.

de Noailles, Anna (2013): *Œuvre poétique complète*. Hg. v. Thanh-Vân Ton-That. Paris: Éd. du Sandre.

de Noailles, Anna (2015): *La Nouvelle Espérance*. Hg. v. François Raviez. Paris: Librairie Générale Française/Le Livre de Poche.

Allard, Marie-Lise (2013): *Anna de Noailles : entre prose et poésie*. Paris: L'Harmattan.

Barrès, Maurice (1994): *Mes Cahiers 1896–1923*. Hg. v. Guy Dupré. Paris: Plon.

Baudelaire, Charles (1975): „À une Malabaraise" (Les Fleurs du Mal). In: *Œuvres complètes*, t. I, Hg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard, S. 173–174.

Blum, Léon (1908): „L'Œuvre poétique de Madame de Noailles". In: *La Revue de Paris*, Quinzième année, t. I, Janvier-Février, S. 225–247.

Felten, Uta/Roloff, Volker (Hg.) (2008): *Die Korrespondenz der Sinne: wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*. Paderborn: Fink.

Fraisse, Luc (2005), „La Recherche avant la Recherche : Proust commentateur d'Anna de Noailles". In: Publif@rum 2, https://www.farum.it/publifarumv/n/02/pdf/Fraisse.pdf (letzter Zugriff: 03.05.2022).

Irigaray, Luce (1989): *Genealogie der Geschlechter*. Übersetzt v. Xenia Rajewsky. Freiburg i. Br.: Kore.

Proust, Marcel (1907): „Les Éblouissements". In: *Le Figaro*, Supplément littéraire 24 (15. Juni), S. 1.

Proust, Marcel (1976): *Correspondance*. Hg. v. Philip Kolb. Paris: Plon, Bd. 2: 1896–1901.

Proust, Marcel (1981): *Correspondance*. Hg. v. Philip Kolb. Paris: Plon, Bd. 8: 1908.

Raviez, François (2013): „Introduction". In: *Anna de Noailles: Anthologie poétique et romanesque: „Je n'étais pas faite pour être morte…"*. Paris: Librairie Générale Française/Livre de Poche, S. 7–39.

Verona, Roxana (2006): „Anna de Noailles et Marcel Proust, une amitié par lettres“. In: Diaz, Brigitte/Siess, Jürgen (Hg.): *L'Épistolaire au féminin: Correspondances de femmes (XVIIIe–XXe siècle)*. Caen: Presses universitaires de Caen, S. 109–119.

o.A. (1913): „The Countess of Noailles. ‚Le grand poète'“. In: *The Times*. Literary Supplement (10. Juli), S. 292.

Fatma Belhedi*

Correspondance avec Tilo Wenner

Ghérasim Luca et la poésie en faveur de l'« amitié-à-distance »

La littérature n'est-elle pas ce no man's land où s'annulent les arbitraires du réel pour permettre aux pensées de se féconder et aux liens de se tisser ? C'est dans l'espace virtuel du Poème que le poète argentin Tilo Wenner rencontre Ghérasim Luca. À cet autre semblable, cet « ami lointain » qu'il découvre dans Héros-limite, il adresse une première lettre en 1958, mû par le désir de le connaître et de diffuser son œuvre en Argentine. Pendant deux ans, les poètes entretiennent une relation épistolaire où s'expriment le désir, l'attente, la curiosité et l'admiration. La correspondance avec Tilo Wenner donne matière à réflexion pour comprendre la réception de l'œuvre de Luca à Buenos Aires, de même qu'elle offre de précieux indices pour saisir l'état d'esprit du poète à cette période, sa conception de l'écriture, de la langue et de la traduction. Autant de pistes de réflexion pour appréhender le rapport particulier de Luca au monde, au collectif et à la solitude.

Is literature not a no-man's-land where the arbitrariness of reality is canceled out to allow thoughts to flourish and links to be woven? The Argentinian poet Tilo Wenner met Ghérasim Luca in the virtual space of the Poem. In 1958 he sent his first letter to this fellow poet, this "distant friend" whom he had discovered in Héros-limite, driven by the desire to get to know – and make known – the poet and his work. For two years, the poets maintained an epistolary relationship in which desire, expectation, curiosity, and admiration were expressed. The correspondence with Tilo Wenner offers precious clues to understand the reception of Luca's work in Buenos Aires and grasping the poet's state of mind at that time, his conception of writing, language and translation. These are all

* Rattachée à l'Université de Tunis et l'Université Paris Nanterre.

avenues of reflection for understanding Luca's particular relationship to the world, to the community, and to solitude.

Ghérasim Luca, Tilo Wenner, correspondance, poésie, avant-garde, surréalisme, Argentine, France.

Ghérasim Luca, Tilo Wenner, correspondence, poetry, avant-garde, surrealism, Argentina, France.

À l'heure où internet et ses réseaux sociaux continuent à défier les limites spatiotemporelles, et où les rencontres se font désormais sur des plateformes digitales, nous avons de plus en plus de mal à imaginer un monde où l'Autre serait injoignable, inaccessible. Cette révolution des relations humaines a modelé notre conception de l'amour, de l'amitié et plus généralement du désir. Grâce aux avancées technologiques, nous coexistons dans un espace-temps où il est possible d'être partout, en même temps. Mais avant l'avènement du digital, il y a à peine quarante ans, de tels modes de communication relevaient de la fantasmagorie, et la distance était généralement abolie grâce aux correspondances. La particularité de ce type de communication tient, entre autres, au fait qu'elle place le destinateur et son destinataire dans une situation d'énonciation inscrite dans la durée, et non dans l'immédiateté. L'épistolaire, à cause de l'attente qu'il impose aux interlocuteurs, engendre désir, langueur et curiosité. Le message étant écrit et non oral, la communication n'est pas véritablement spontanée, elle exige un travail de réflexion, permet à l'auteur de la lettre de choisir ses mots, voire de poétiser son écriture. Lorsqu'elle n'est pas formelle, utilitaire, la correspondance peut ouvrir des portes qui donnent sur l'intimité.

Dans l'histoire de l'art et de la littérature, les échanges épistolaires ont de tout temps joué un rôle fondamental, que ce soit dans la circulation des idées ou dans la création en elle-même, l'épistolaire étant devenu depuis le XVIIème

un genre littéraire à part entière.[1] Les correspondances occupent une place centrale dans l'histoire des avant-gardes du XXème siècle. Au même titre que les revues, elles ont été un outil stratégique que de nombreuses grandes figures ont su mettre à profit, le moyen de se rencontrer par-delà les contraintes de la géographie, dans un monde déchiré par les marquages territoriaux et identitaires. L'épistolaire est justement le moyen de contourner ces barrières arbitraires et de construire des réseaux pour créer, promouvoir et nouer des amitiés. Prenons par exemple le cas de Tristan Tzara et Filippo Tommaso Marinetti, deux fins stratèges qui ont su, très vite, établir des contacts, rencontrer, à travers les missives, des créateurs et des critiques éparpillés un peu partout dans le monde.[2] Si certaines rencontres semblent quelque peu évidentes et prévisibles, d'autres le sont beaucoup moins. C'est le cas de Tilo Wenner et Ghérasim Luca qui, pendant deux ans, ont échangé sans jamais se rencontrer physiquement.

Loin d'avoir la notoriété des initiateurs de Dada et du futurisme, les deux poètes demeuraient largement méconnus du grand public. Luca, étant un être discret, solitaire, a longtemps rechigné à mettre en avant son vécu au détriment de son œuvre, laissant à celle-ci le soin de l'introduire à ses lecteurs et ses critiques. Même si l'ouvrage pionnier de Dominique Carlat (1998) et les éloges de Gilles Deleuze[3] (Deleuze et Parnet 2008 : 10) ont fait se multiplier les critiques, les éditions et même les adaptations musicales,[4] l'œuvre de Luca a continué à circuler dans des cercles plus ou moins restreints, du moins si on le compare à son compatriote Tristan Tzara. Il a donc fallu un travail d'exhumation, comme

1 Parmi les nombreux ouvrages sur la question de l'épistolaire comme forme discursive et littéraire, on peut consulter avec profit Haroche-Bouzinac (1995), Kaufmann (1990) ou encore Siess (1998).

2 Voir les lettres et documents réunis dans Lista (1973) et Sanouillet (1993).

3 « Ghérasim Luca est un grand poète parmi les plus grands : il a inventé un prodigieux bégaiement, le sien. Il lui est arrivé de faire des lectures publiques de ses poèmes ; deux cent personnes, et pourtant c'était un événement, c'est un événement qui passera par ces deux cents, n'appartenant à aucune école ou mouvement. » (Deleuze et Parnet 2008 : 10).

4 Par exemple, le poème « Prendre corps » a été mis en musique par le musicien Arthur H (2011) et déclamé par l'artiste martiniquais Joby Bernabé (2013).

à chaque fois qu'une époque rate ses virtuoses, pour ressusciter et diffuser une œuvre singulière et toujours actuelle.[5]

L'édition de la correspondance entre Ghérasim Luca et Tilo Wenner participe d'un même effort. En 2014, les Éditions des Cendres publient les vingt-trois lettres échangées par les deux poètes. Bien que sept lettres – ou peut-être plus – soient toujours introuvables, cette correspondance n'en demeure pas moins cruciale pour comprendre la pensée et l'œuvre de Luca et mieux connaître Wenner, cette figure particulière et largement méconnue de l'avant-garde argentine. Par ailleurs, à notre connaissance, aucun critique ne s'est penché sur cette relation épistolaire. La plupart des recherches consacrées à Luca se contentent de mentionner brièvement la correspondance, souvent pour illustrer tel ou tel aspect de son œuvre. Un vide que notre modeste contribution tente de combler, en espérant susciter un plus grand intérêt pour ces échanges.

Au moment où ils commencent à s'écrire, les deux poètes eux-mêmes ne savent presque rien l'un de l'autre. Le peu que Wenner connaît de Luca, il l'a trouvé dans sa lecture du recueil *Héros-limite* (Luca 1953), c'est-à-dire sur le terrain de la poésie, hors du réel et ses formalités. Ils vont donc se connaître, ou plutôt « se reconnaître », en entretenant une relation épistolaire qui durera de juin 1958 à mars 1960. Pour nous, lecteurs et critiques, ces échanges sont l'occasion de rencontrer Tilo Wenner mais aussi et surtout d'approfondir notre connaissance de l'œuvre de Ghérasim Luca ainsi que sa conception de l'écriture, du désir et son rapport à l'altérité.

5 À titre d'anecdote, le poème « Comment-s'en-sortir-sans-sortir » a commencé à circuler sur internet lors du premier confinement dû à la pandémie du COVID-19. Plusieurs billets et articles, dont un dans le *Nouvel observateur*, mentionnaient le titre ou citaient le texte comme une sorte de réponse aux difficultés de l'enfermement et de l'isolement. Serait-ce là l'heureuse intervention du hasard objectif qui aurait fait de la poésie de Luca le signe d'une possible délivrance ? On ne peut que sourire en pensant à ce que le poète apatride aurait pensé d'une telle reconnaissance, dans un tel contexte, lui qui s'était donné la mort parce que « dans ce monde où les poètes n'ont plus de place ». Voir par exemple Caviglioli, Daniel (27 mars 2020) : « Scènes de la vie confinée : une attestation de sortie alternative », in : *Le Nouvel Observateur*. https://www.nouvelobs.com/scenes-de-la-vie-confinee/20200331.OBS26841/scenes-de-la-vie-confinee-ce-qu-il-aurait-fallu-faire.html (consulté le 24.06.2022).

Vivre et mourir en poète

De son vrai nom Salman Locker, Luca est né le 23 juillet 1913 à Bucarest. Élevé dans une famille juive ashkénaze, il grandit en parlant le roumain, le yiddish, l'allemand et le français. Dès 1930, Salman Locker adopte le pseudonyme Ghérasim Luca, qui deviendra par la suite son nom officiel. Bien qu'il choisisse en 1945 de publier en roumain quelques-uns de ses ouvrages fondateurs tels que *L'Inventeur de l'amour* et *La Mort morte* (1993) ou encore *Dialectique de la dialectique*, co-écrit avec un compagnon d'armes de l'époque, Dolfi Trost (1945), Luca finit par adopter définitivement le français comme langue d'expression. Alors que la guerre fait rage et que la Garde de fer perpétue ses crimes à l'encontre des juifs roumains, le poète cherche à quitter la Roumanie mais en vain. Avant de rejoindre Paris en 1952, Luca a dû vivre dans la clandestinité, se soumettre aux travaux forcés et même séjourner en prison (Yaari 2014 : 7). Après la guerre, il refuse les assignations identitaires et se réclame « étran-juif » (1998 : 35) et apatride, ce lui permet d'habiter le monde poétiquement pour paraphraser le célèbre vers de Hölderlin (1967 : 939). Néanmoins, la loi l'obligera à demander la nationalité française quelque temps avant de son suicide. Le 9 février 2014, Luca se jette dans la Seine, son corps ne sera repêché que bien des jours après. Dans un dernier message adressé à sa compagne Micheline Catti, l'étran-juif dénonce un « monde où les poètes n'ont plus de place » (Velter 2001 : XV–XVI).

Tilo Wenner, lui aussi, connaîtra une fin tragique. Le 26 mars 1976, soit dix-huit ans avant la disparition de Luca, il est enlevé et séquestré par la police fédérale argentine. Le pays étant alors une dictature militaire et Wenner un fervent défenseur de la liberté et du peuple, il est torturé jusqu'à la mort puis enterré dans une fosse commune à Escobar. Ce poète, traducteur, journaliste, typographe et dessinateur a laissé une œuvre riche publiant une dizaine de recueils.[6] Parallèlement, il fonde et dirige les revues d'avant-garde, *Serpentina* et *KA-BA* ainsi que les éditions éponymes. Tout comme Ghérasim Luca durant

6 Ses œuvres n'ont pas été rééditées depuis et sont aujourd'hui considérées comme de véritables livres rares. Parmi ces recueils *La Pasión rota* (1957), *Cantos a mi amiga loca* (1957) et *Kenia* (1958).

ses jeunes années à Bucarest, Wenner participe activement à la scène artistique locale, entouré d'artistes et de poètes d'avant-garde qui créent, expérimentent et réfléchissent sur la création et la modernité.

Finalement, tous deux ont connu la répression des régimes liberticides et fascistes. Ils ont chacun éprouvé la solitude et la frustration d'être loin de l'effervescence littéraire et artistique des grandes capitales, surtout Paris. L'un roumanophone, l'autre hispanophone, leur rencontre se fera dans une langue qui leur est plus ou moins commune qu'est le français. Mais contrairement à Luca qui l'adopte définitivement, Wenner maîtrise beaucoup moins la langue française. Leur rencontre s'est ainsi faite malgré les frontières géographiques et linguistiques qui les séparent, sur le terrain sûr et commun de la poésie.

Lettres poétiques, poétique de la lettre

Le poète argentin découvre Luca dans son *Héros-limite* – que Wenner orthographie « Éros-Limite », comme par une sorte de lapsus écrit – et lui adresse une première lettre le 1er juin 1958 pour témoigner son admiration et sa curiosité mais pas seulement : « Oui, je vous écris, sais-je moi-même pourquoi ? peut-être pour sauver de l'oubli un coin de mon sang, ou vous dire que j'ai le plus grand désir de connaître vos autres livres » (2014 : 69). Il s'agit d'aller vers l'Autre pour mieux revenir à Soi comme si, en lisant les poèmes de Luca, Wenner avait déjà (re)trouvé les traces de pas d'une présence familière. L'espace du Poème se prolonge dans l'espace de la lettre où apparaît le lecteur mais aussi le poète et plus tard l'ami. Ainsi, cette première missive n'entame pas vraiment la relation, elle la continue. D'où la réponse d'emblée familière, amicale, affectueuse de Luca : « Dans le monde séparé où nous vivons – qu'est-ce que la géographie sinon l'un de ses plus sinistres symboles ? – votre lettre ne fait que m'apporter une nouvelle preuve, et combien exaltante, de l'ubiquité de l'esprit : à la place des anciens groupes, je ne vois que l'amitié-à-distance. » (2014 : 69). La lettre serait le moyen le plus sûr de transgresser les frontières au sens où elle fonctionne comme un interstice, un entre-deux et permet aux correspondants de défier le décalage du temps et l'éloignement des espaces (Kerbat-Orecchioni 1998 : 17).

De Buenos Aires à Paris, l'épistolaire, comme lieu de rencontre, déploie à son tour d'autres espaces. Il y a d'abord l'espace scriptural, régi par les interventions des corps, c'est-à-dire des mains des scripteurs qui organisent la feuille de la lettre comme pour témoigner de la gestuelle et de la mimique qui manquent dans ce type de communication. Parce qu'ils ne se sont jamais rencontrés dans la vie « réelle », Luca et Wenner ne peuvent recourir au geste initiateur, significatif, de se serrer la main. Au lieu de cela, c'est la graphie des mots qui se charge de réunir les corps et de révéler leur présence. Lorsqu'elles ne sont pas dactylographiées, les lettres trahissent un certain désir d'esthétisation pour Luca et une sorte de fièvre de l'écriture pour Wenner. Dans le cas du premier, elles sont l'œuvre d'une écriture soignée et d'une typographie qui n'est pas sans rappeler les fac-similés de son recueil *Je m'oralise*, manuscrit illustré qu'il a composé entre 1964 et 1968 (2018). Pour le deuxième, les lettres sont nettement moins ordonnées, plus chaotiques. Wenner procède à des ajouts à la dernière minute, barrant des mots et revenant sur les phrases pour en réviser le sens et en vérifier la justesse. C'est comme si le scripteur était dépassé par son désir de communiquer ses émois, comme si la célérité de l'écriture traduisait son impatience et sa passion. Sur la feuille blanche, l'écriture oblique et rejoint les marges, perdant toute symétrie. Grammaticalement, la langue est elle aussi sujette à la maladresse de Wenner qui l'avoue lui-même : « Toujours beaucoup de difficultés de me (sic) exprimer en français. Devinez vous (sic) c'est que je veu (sic) vous dire ?[7] » (2014 : 76). Cette expression particulière, sur laquelle nous reviendrons plus loin, n'enlève rien à la fluidité de la relation épistolaire. Celle-ci est d'abord une « amitié-à-distance » qui déroge à toutes les lois et conventions.

Pour Luca, il y a dans ce rapport un prolongement de l'œuvre dans la vie. D'ailleurs, les lettres revêtent un certain caractère poétique, surtout celles qu'écrit Luca depuis Stromboli, île-volcan qui l'a énormément marqué. Sa

7 Toutes les citations de Wenner sont fidèles aux textes d'origine. Au demeurant, l'éditeur des correspondances a pris le parti de préserver les « fautes » dans la version transcrite, sur laquelle nous nous appuyons, pour « respecter, à la lettre, mais à quelques accents près, sa langue si singulière et personnelle, maintenant le plus possible sa ‹ délicieuse › orthographe, qui fait sa voix et lui donne un son argentin ». Voir « Note sur les transcriptions » (2014 : 68).

description du lieu de vacances fait de sa missive du 21 août 1958 une sorte de carte postale poétique, dessinée par ses affects et ses émois :

> À un km de marche dans la nuit, au point dit de l'Observateur, ce qui d'en bas n'est que nuage de fumée et pur vacarme prend ici des formes éblouissantes, incandescentes, feux d'artifice qui à force d'être fixés rallument une vieille angoisse émerveillée dont les jets de lumière doivent préfigurer certains états de conscience que la subjectivité appelle illumination. […] Avoir tout le temps devant soi cet exemple frappant de la virilité et du massacre, et à ses pieds cette mer chargée de tant d'horribles légendes (féminité égarante, farouche…) donne à notre séjour ici une étrange coloration où l'insouciance des vacances frôle les paniques roses. (2014 : 71)

La lettre s'apparenterait à une sorte d'invitation au voyage, celle d'un « voyage initiatique du moins d'(un) exercice spirituel ». Le poète transmet à son correspondant, par-delà les territoires qui les séparent, son expérience intérieure d'un lieu physique que l'autre, l'ami, peut revivre avec lui, dans l'espace intime de la lettre. Même si pour le perfectionniste qu'il est, le langage et ses incertitudes ne lui permettent pas de retranscrire fidèlement son expérience :

> Les difficultés que j'éprouve à décrire des choses et des situations et surtout le déroulement des nuances, met probablement un écran trouble entre ce qui vient de m'arriver et les faisceaux de symboles, clefs et certitudes, dont celui de voyage initiatique ou du moins d'exercice spirituel me semble dominant. (2014 : 74)

Toutefois, et aussi frustrante soit cette distance, la poésie est là pour manifester les élans et ainsi nourrir « ce besoin de vivre ce qu'on imagine, de vivre au niveau de la vie vivable, de ne plus sublimer mais d'être sublime, d'éprouver dans nos corps chaque conquête de l'esprit, de respirer et de bouger » (2014 : 72)

Entre Luca et Wenner, la compréhension et la confiance s'installent rapidement et l'espace épistolaire devient peu à peu un lieu de travail, de transmission et de partage. En effet, Luca a envoyé à Wenner plusieurs de ses poèmes, « La Paupière philosophale », « Quelques machines agricoles » (2014 : 81–83), ou encore « Quart d'heure de culture métaphysique » (2014 : 88). Dans sa lettre du

26 septembre 1958, Luca inclut des extraits du manifeste *Dialectique de la dialectique* (1945), censés illustrer les affinités qu'il partage avec Wenner, surtout en ce qui concerne la création poétique : « Vos rapports avec la-poésie-vécue et le désir de dépasser-effectivement-les-limites-de-ce-qu'on-appelle-la-condition-humaine nous trouvent du même côté de la barricade » (2014 : 76). Ces notes auxquelles s'ajoutent les signatures et les salutations affectueuses forment le paratexte des lettres,[8] espace adjacent complétant ce qui s'opère déjà dans les missives c'est-à-dire le développement d'une amitié créatrice. L'espace intime devient dès lors un lieu de travail où les correspondants, mus par un réel désir de partage et de collaboration, échangent des textes, des idées et des projets. Comme nous le verrons par la suite, un véritable réseau va se mettre en place grâce à cette relation, reliant des artistes partout dans le monde. C'est dire à quel point le désir de créer des liens l'emporte sur la rigidité des frontières. Malgré les barrières, la relation épistolaire compense l'éloignement, l'absence et le manque en donnant à chacun le moyen de se faire entendre et de se trouver au plus près de l'autre par la voix/voie de la lettre.

Une amitié sous le signe de l'ubiquité

Pour l'apatride qu'est Luca, la distance des corps n'empêche pas la réunion des esprits. Au demeurant, il s'agit moins d'une rencontre que d'une reconnaissance, d'une évidence telle qu'elle vient conforter l'un et l'autre dans leur certitude que certains êtres sont nécessairement amenés à se retrouver où qu'ils soient. A la question qu'il pose dans *Un loup à travers une loupe*, « Sommes-nous assez fantômes » (1998 : 25), Luca espère une réponse par l'affirmative. Être suffisamment transparent ou à défaut translucide pour déroger aux lois du réel et inverser l'opacité des rapports marqués du sceau de celui que Luca appelle « l'homme axiomatique » :

8 Créé par Gérard Genette (1982), le terme « paratexte » signifie, comme l'indique son préfixe, l'ensemble des éléments qui entourent et complètent le texte : titre, épigraphe, dédicace, préface, notes, etc.

> Depuis quelques milliers d'années
> on propage
> comme une épidémie obscurantiste
> l'homme axiomatique : Œdipe
>
> l'homme du complexe de castration
> et du traumatisme natal (1994 : 13)

Un être encore renfermé dans une vision étriquée, assigné à résidence par le système patriarcal et obligé de se suffire à une vie sédentaire et encadrée. À la lourdeur des rapports œdipiens, le poète oppose la légèreté des relations à distance – distance ne voulant pas dire séparation, bien au contraire – croyant fermement en la possibilité de défier les lois du réel, de se déplacer, voire de se téléporter au plus près des êtres aimés où qu'ils soient. Il en est de même pour Wenner qui, dans sa lettre du 14 septembre 1958, racontant les réunions nocturnes avec ses amis[9], lui confie : « j'ai toujours la sensation (inexplicable) (sic) que vous êtes avec nous, que vous parlez avec nous, et que vous obtenez à nous communiquer quelque chose de votre amour, **et que nous aussi obtenons à vous communiquer quelque chose de notre amour**. » (2014 : 75). Luca, loin de s'en étonner, trouvera dans cette inexplicable sensation la confirmation de la réciprocité d'une amitié qu'aucune frontière ne saurait altérer. D'où la question qu'il lui pose plus tard, comme pour s'assurer de la solidité de leurs liens : « À certaines de vos réunions du soir, lorsque l'éruptif l'emporte sur le discursif, n'avez-vous jamais remarqué ma silhouette surgir au milieu de la pièce ? » (2014 : 80). Cette victoire fait des lettres échangées un support parmi tant d'autres, la rencontre, les retrouvailles étant toujours possibles pour peu qu'on les désire, qu'on les hallucine volontairement. Les rendez-vous mentaux qu'organisent Luca en sont l'exemple. Ce type de rencontre consiste à imaginer l'autre afin de le retrouver et de parcourir l'espace en sa compagnie, à l'instar de l'expérience réalisée avec Dolfi Trost, Paul Păun et André Breton (Toma

9 Eduardo Garavaglia, Hugo Loyàcono et Luis Edgardo Massa, camarades et membres des revues *Ka-ba* et *Serpentina* qui fondent, avec Wenner, l'École de l'Esprit Expérimental (Escuela del Espíritu Experimental).

2012 : 225–226). Les participants parcourent et déambulent dans des lieux séparés tout en imaginant l'autre et en accueillant les signes du hasard. Une tentative de résister et de s'introduire dans des territoires cloisonnés, séparant arbitrairement des êtres destinés à s'unir.

Finalement, et comme il l'écrit dans sa lettre du 21 août 1958 : « nos relations à distance sont un effort absurde d'ubiquité où l'utopie règne sur quelques fantômes ». Et plus loin : « Ce qui importe c'est le long de notre correspondance et amitié qui ne fait que commencer, nous serons nécessairement menés à nous dévoiler et à nous reconnaître » (2014 : 72). Les confidences sont nombreuses. Dans sa lettre du 14 septembre 1958, Tilo Wenner raconte :

> il fait quelques jours, dans la forêt de la nuit, dans la profondeur vertigineuse de la solitude de mon monde corporel, m'assailla une angoisse sans objet correspondant, si bien, un objet diffus, éloigné et perdu, en me incitant dès son but oscur, alors j'avai un grand désir de me communiquer avec vous, et je me disai : « peut-être que Luca perçoi la signal noire et tendue de mon appel » et j'essayai une absurde communication à travers l'espace et le temp que limitent et nous remplent de terreur quand nous nous mettons sur le phosphore étincelant et inconnu que nourrit nôtre peau. (2014 : 75)

Sur le fond et la forme, tout dit le besoin de joindre l'Autre par-delà les frontières absurdes telles que les qualifie Wenner, y compris la frontière de la langue. Remarquons l'abondance des fautes et des confusions dans cette écriture effrénée, remarquons aussi et surtout la pertinence du message, qu'aucune maladresse grammaticale n'altère. Le traitement particulier de la langue, dans ces lettres, n'a rien du style éloquent voire pédant des correspondances littéraires des siècles passés. Il y aurait dans cette langue fautive comme une infraction, un croche-pied à la bienséance et au pédantisme qui renferment la parole dans un carcan aseptisé et rigide, tout à l'opposé de la fluidité et de l'ouverture à laquelle aspirent les deux poètes. À cet égard, et dès sa première lettre, Luca dira : « ne vous faites pas de soucis pour vos fautes d'orthographe de français : peu importe » (2014 : 70) et plus tard, au sujet d'erreurs de traduction, il dira qu'elles « n'ont pas une trop grande importance lorsqu'il s'agit d'une relation d'amitié créatrice qui se situe d'emblée hors de la littérature » (2014 : 79). Lorsque Luca

renie celle-ci au nom de l'amitié, ce n'est pas par indulgence envers Wenner, mais par conviction, un principe qui fonde son rapport à la création, car, pour lui, il faut prolonger la poésie dans la vie et « déplacer le politique vers le poétique » (2014 : 72).

Comme il l'explique dans sa lettre du 21 août 1958, Luca refuse toute allégeance à une collectivité réunie autour d'une cause quelconque, qu'elle soit politique ou littéraire. Car de tels groupes supposent une organisation et une hiérarchisation, « par des moyens tactiques-stratégiques-militaires-rationnels » qui semblent nécessaires pour « transformer le monde » (2014 : 72). Une telle révolution, que la fin justifie les moyens ou non, relèverait de l'utopie, du moins à ce stade, étant donné que l'Homme est loin d'avoir « une pleine conscience de (ses) forces déraisonnables ».

Néanmoins, Luca et ses amis n'abdiquent pas pour autant. Pour être utopique, le projet de passer du politique vers le poétique n'en est pas moins réalisable. S'opposant à l'institutionnalisation de la poésie,[10] le poète apatride propose de « provoquer le pur geste collectif », faire émerger les forces mentales latentes qui animent tout un chacun et conjuguer ainsi les efforts individuels sans pour autant écraser leur singularité :

> il me semble urgent de substituer au café (littéraire) ou au club (politique) les lieux inconnus (sacrés ?) – aussi inconnus que l'espace mental d'où surgit une formule inconnue et unique –, et dans le cadre d'une cérémonie spontanée et secrète provoquer le pur geste collectif capable de trouver le fonctionnement réel de nos actes qui est seul à assurer dans un proche avenir la parfaite identité des buts et des moyens. (2014 : 72)

En ce sens, la correspondance avec Wenner illustre à bien des égards ce déplacement du politique puisque cette amitié-à-distance est en elle-même un acte

10 Dans *Dialectique de la dialectique*, Luca et Trost adressent à Breton plusieurs critiques concernant l'évolution du surréalisme. Ils reprochent au mouvement de s'être enlisé dans les marécages de la répétition, du « maniérisme » et de l'institutionnalisation et de s'inscrire désormais « dans une sorte de politique culturelle. Les anthologies ‹ surréalistes › expriment visiblement cette seconde déviation et l'essai qu'elles manifestent de propager mécaniquement les découvertes existantes et d'en faire rayonner les données obtenues » (1945/2006 : 258).

poétique, une exploration spontanée de la puissance des liens qui unissent les hommes au-delà des limites de l'espace et du temps et loin des stratégies et des calculs. Dans ces échanges, Luca exprime et explicite sa vision du collectif, une conception qui n'enlève rien à la singularité et à la solitude de l'Autre.

De solitude à solitude

Accorder la primauté au poétique ne change pas seulement le rôle de la poésie, laquelle devient une activité pleinement vitale, mais réorganise aussi les rapports humains pour accorder une plus grande importance à l'individualité et pouvoir s'affirmer en tant que « solitude » comme l'espère Luca :

> je suis une « solitude » et s'il m'arrive d'entreprendre une action en commun, c'est de solitude à solitude et de nostalgie à nostalgie que les cohésions se dessinent, ce qui me permet de participer à l'éclosion d'une sorte de « collectivité » spontanée et absurde (éternelle ou fugace), seule capable de nous mettre à l'abri de tout nivellement arithmétique. (2014 : 76)

À son arrivée à Paris, le poète apatride espérait trouver le Paris effervescent et accueillant tel qu'il l'imaginait à Bucarest, surtout auprès des surréalistes. Mais il a très vite déchanté comme le raconte son ami Sarane Alexandrian :

> La première déception de Ghérasim Luca fut de constater qu'aux réunions surréalistes du Café de la place Blanche il était indésirable. André Breton l'aimait bien, mais son nouvel entourage de jeunes, parmi lesquels Jean Schuster et José Pierre, se détournait de lui. Il faut dire que son ancien compagnon Dolfi Trost, venu avant lui s'installer à Paris, s'était présenté comme le véritable fondateur du groupe surréaliste roumain, et que de ce fait Luca passa pour un intrus. On ne publiera aucun texte de lui dans les revues surréalistes officielles, *Médium* et *Le Surréalisme* même, si bien qu'il me dit un jour en souriant : « Je suis surréaliste dans le non-surréalisme ». (2006 : 14–15)

Le mouvement parisien en lequel il avait placé ses espoirs, se révélait peu enclin à accueillir ses projets de renouvellement et de dépassement. Il faut dire que Luca déroge à tant de règles qu'il ne peut que déranger, d'où l'inquiétude teintée d'émerveillement de Alexandrian et Brauner au moment de son arrivée : « comment un tel poète hors des normes allait-il arriver à s'imposer à Paris ? » (2006 : 13–14). D'où l'importance de s'affirmer en tant qu'être libre et plein de sa solitude.

Mais, Luca ne s'isole pas pour autant. Dans sa première lettre du 11 juin 1958, le poète met la poésie aux côtés de l'amitié, voire privilégie celle-ci, étant donné que le but même de l'écriture est de répondre aux appels des amis lointains :

> Si on me demandait : pour qui écrivez-vous ? c'est sans aucune hésitation que je répondrais : pour quelques amis lointains, et je pourrais facilement les nommer : Claude Tarnaud, à Mogadiscio, Somalie italienne, Paul Păun, à Bucarest, Roumanie, et Tilo Wenner, Escobar, Argentine (2014 : 69).[11]

Cette facilité à accueillir un étranger comme un ami, à la première lettre reçue, à le mettre sur un pied d'égalité avec deux amis de longue date, n'a rien d'étonnant si l'on pense aux vingt-trois lettres qu'il a adressées à un parfait étranger choisi au hasard par une amie[12] (Luca 2003). Luca considère tout acte créateur comme répondant à un même besoin, au désir de rencontrer, d'appeler et d'être appelé par « des solitudes dispersées dans le monde » (2014 : 77). Et l'écriture, elle-même, est mise au service de l'amitié. Qu'elle prenne forme ou qu'elle se tapisse dans un silence partagé, la parole poétique unit et libère ceux que la

11 Cette interrogation n'est pas sans rappeler la première enquête du mouvement surréaliste parisien « Pourquoi écrivez-vous », publiée dans le numéro 9 de la revue *Littérature* (1919). Antoine Poisson considère celle-ci comme « une question fort bienvenue quant à la légitimité de l'acte d'écrire, surtout après la ‹ boucherie › de 1914 » (2022). Mais la question de l'utilité de la littérature et de la poésie plus particulièrement taraudait déjà Hölderlin en 1801. Le célèbre vers du recueil *Brod und Wein*, « Wozu Dichter in dürftiger Zeit ? » a été repris dans en 1978 dans l'ouvrage collectif *WOZU ?*, avec la participation de Ghérasim Luca a participé (1998 : 216). Néanmoins, dans la lettre à Wenner, le poète formule une réponse personnalisée, incluant le nouvel ami dans son projet poétique, lequel relève plus de l'intime que du littéraire.

12 Publié à titre posthume, le recueil *Levée d'écrou* (2003) réunit l'ensemble de ces lettres.

Raison et ses défenseurs ont cherché à museler et à dompter. Ces appels, en ce sens, s'apparentent à une sorte de code morse, censé contourner le système de surveillance de l'Homme œdipien et ses sbires. C'est ce que Luca appelle des « Signes » : « Votre revue, vos plaquettes, les miennes, mon écriture, vos poèmes…ne sont que des Signes, de vagues appels que nous nous lançons au même titre que nos lettres, nos pensées et le silence » (2014 : 77). Dès lors, la poésie agit comme un médium, mettant l'homme en contact avec son intériorité, tout en le reliant à ses semblables. Rappelons que la rencontre s'est faite sur le terrain poétique de *Héros-limite*, où le lecteur Tilo Wenner a su décrypter un signal lancé par un être qui ne lui est étranger qu'en apparence. Le jeune poète est lui-même à l'écoute du dehors, en attente de « re-connaissance » et pleinement conscient de la nécessité de réinventer les rapports humains, comme il le dit dans sa lettre du 14 septembre 1958 : « Je peux vous dire : tout mon être (et ce de chaque de mes amis) c'est un être ouvert à tous les appels que surpassent la stupidité de nos actuels rapports dans la société » (2014 : 75). Il est donc évident que leurs échanges allaient se structurer autour de ces valeurs communes.

Même si Wenner ne le lui reproche pas véritablement, Luca est beaucoup plus radical car il considère que le silence est tout aussi parlant que les échanges verbaux et que la communication pourrait se passer en-deçà des mots, presque mentalement. Mais ne pouvant dépasser totalement sa condition d'être de langage, Luca semble souffrir par moments de l'incommunicabilité de ses états d'âme, même avec ses proches : « Je m'excuse de mon trop long silence qui par ailleurs n'enlève rien à nos *vrais* rapports à distance : même mes rapports avec moi-même se réduisent depuis quelques temps à une énorme absence, hors des mots et dans une sorte de brume, à peine sensible » (2014 : 87).

Ce que nous révèlent ces confidences c'est la prééminence de l'expérience poétique. Luca habite le monde en poète, statut qu'il assume envers et contre tout et tous, même s'il lui faut se confronter constamment aux affres d'un monde liberticide et castrateur. Néanmoins, et même s'il s'absente, il n'abandonne pas Wenner et ses camarades. Tout au long de leur correspondance, l'apatride a été une figure fédératrice, œuvrant à faire connaître les travaux du jeune argentin et de ses camarades.

Le « créer-ensemble »

Pendant deux ans, les échanges ont donné lieu à plusieurs projets de collaboration, de traduction et d'édition. Cette « amitié-à-distance » s'est étendue pour engendrer tout un réseau d'artistes et poètes, grâce aux efforts de Luca surtout. En effet, ce dernier joue le rôle de l'intermédiaire, du passeur, établissant des ponts entre Buenos Aires et Paris mais pas seulement. Pour la revue *Ka-Ba*, fondée et dirigée par Wenner, il réunit plusieurs œuvres d'artistes tels que Jacques Hérold, Gilles Ehrmann ou encore sa compagne Micheline Catti. De plus, Luca distribue et promeut la revue à Paris. Dans sa lettre du 8 janvier 1959, il écrit : « Victor Brauner, Jacques Hérold, Gilles Ehrman, Micheline Catti et tous nos amis trouvent le premier numéro de Ka-Ba excitant, beau, jeune, secret, vivant » (2014 : 84). Si Ka-Ba a suscité l'indignation à Buenos Aires, la revue et ses membres reçoivent un accueil chaleureux et amical à Paris, grâce aux efforts fédérateurs de Luca.

Le poète apatride maintient toutefois une certaine distance qu'il estime nécessaire et refuse d'adhérer à une quelconque collectivité où sa présence servirait, par exemple, « à remplir une fonction officielle-administrative, genre ‹ correspondance de Ka-Ba en France › » (2014 : 77). Luca tient à son indépendance et son autonomie. Mais il arrive en même temps à entretenir des relations aussi amicales que « professionnelles » avec plusieurs figures de l'avant-garde de l'après-guerre. Il a longtemps travaillé en tandem ou à plusieurs, que ce soit sur des écrits collectifs (notamment avec Dolfi Trost, avec lequel il a rompu et dont il parle à Wenner avec un certain mépris[13]), ou des livres-objets tels que *Le Vampire passif* avec des photographies de Théodore Brauner (1945), *L'Extrême-occidentale* avec des gravures de Hans Arp et Max Ernst entre autres (1961), ou encore *Héros-limite* avec Jacques Hérold (1953) dont les œuvres accompagnent fréquemment ses recueils. Luca a aussi eu différents correspon-

13 « ‹ Le message adressé au mouvement surréaliste international › est une très vieille histoire, j'y suis d'autant moins attaché que ce petit livre a été signé en collaboration avec un personnage dont le souvenir même m'est odieux. Notre rupture idéologique et totale remonte à 1952 (on m'avait signalé récemment sa conversion au catholicisme !) » (2014 : 84)

dants, entretenant des relations épistolaires sur plusieurs années notamment avec André Breton.[14]

Néanmoins, ce loup solitaire qu'il est, renie toute littérature (ou plutôt toute la littérature) qui se laisse institutionnaliser au nom de la notoriété et sous couvert de pragmatisme. Comme nous le disions plus haut, tout ordre, toute hiérarchie, toute incursion du bureaucratisme et du rationalisme dans la poésie est à combattre. Le groupe, le collectif, l'école est « fatalement prison, caserne et église » (2014 : 87). D'où la liberté qu'il donne à Wenner dans la traduction et l'édition de ses œuvres. Mais s'il n'intervient pas dans le travail du traducteur, il lui demande tout de même d'accompagner les textes en espagnol de leur version originale. Seule condition sur laquelle il insiste aussi lorsque Wenner propose de traduire et publier aux éditions Ka-Ba, son recueil *Ce château pressenti* (en espagnol *Este Castillo Presentido*) (1959) ou encore son poème « La Paupière philosophale »:

> Même si par miracle vous arrivez à trouver la transposition espagnole de ce poème purement kabbalistique donc trop attaché à la structure de la langue originale (comme la plupart de mes écrits, du reste…) pour qu'il puisse être parfaitement traduit, je vous demanderais de ne le publier qu'accompagné de sa version en français. (2014 : 81)

Au terme « traduction », Luca préfère celui de « transposition », qui rend mieux compte du travail de déplacement qu'accomplit le traducteur, en transférant d'une langue à l'autre, un texte qui prend le français pour matériau. Le poète est conscient de l'inéluctabilité de la trahison, d'où le fait qu'il exige une édition bilingue. Ainsi, le poème source est accompagné de sa « transposition espagnole », comme d'une illustration qui vient multiplier le sens et accueillir des lecteurs de langues différentes, sans qu'aucune des deux n'écrase l'autre. La traduction ne peut donc remplacer le texte original puisqu'il en va du « déroulement physique du langage » (2014, 70). Quand on sait avec quelle rigueur et quelle violence Luca troue la langue française, fait glisser la sémantique et

14 Luca a été en contact avec plusieurs grands noms de l'avant-garde dont Michel Leiris, Marcel Duchamp et André Breton. Ces correspondances sont conservées à la Bibliothèque Littéraire Doucet et la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges Pompidou à Paris.

maltraite la grammaire, il apparaît évident que la traduction ne peut se passer de sa source. Aussi proche soient les langues, préserver le jeu des allitérations dans un poème tel que « La Paupière philosophale » relève de l'impossible :

> Bien au-delà du peu
> La peau et l'épée
> Lapent l'eau ailée
> Du petit pire…
>
> Toupie d'une peur idéale
> Épi à pas de pou
> Ou pâle pet de pétale ?
>
> La vie dupe la fille du vite (2014 : 81).[15]

Étant donné que Luca travaille dans et par la langue, la plupart de ses poèmes posent en effet une réelle difficulté quand il s'agit de les déplacer vers une autre langue que le français. Autre cas exemplaire celui de son fameux texte « Passionnément » :

> pas pas paspaspas pas
> pasppas ppas pas paspas
> le pas pas le faux pas le pas
> paspaspas le pas le mau
> le mauve le mauvais pas
> paspas pas le pas le papa
> le mauvais papa le mauve le pas
> paspas passe paspaspasse
> passe passe il passe il pas pas
> il passe le pas du pas du pape
> du pape sur le pape du pas du passe (2001 : 169)

15 Ce poème a été publié dans *Le Chant de la carpe* aux éditions Le Soleil Noir en 1973 puis réédité aux éditions Corti en 1986 et aux éditions Gallimard en 2001.

De ce fait, si Luca n'intervient pas sur la traduction de Wenner, cela témoignerait moins d'une sorte d'indulgence qu'aurait un aîné pour son cadet que d'une conception de la traduction comme un acte de création à part entière. Qu'il s'agisse de ses propres textes ou de ceux de ses amis, le poète accorde une bien plus grande place aux liens féconds de l'amitié qu'à la justesse de la traduction, les fautes n'ayant pas « une trop grande importance lorsqu'il s'agit d'une relation d'amitié créatrice qui se situe d'emblée hors de la littérature » (2014 : 79). Car c'est de créer, et de créer ensemble, qu'il s'est agi tout au long de leur relation laquelle s'interrompt le 29 mars 1960, date de la dernière lettre connue. Mais il se pourrait que leurs échanges aient duré plus longtemps étant donné que plusieurs lettres demeurent introuvables. Peut-être aussi que leur relation épistolaire s'est tout simplement essoufflée avec le temps. Toujours est-il que Luca sera informé de la disparition de Wenner puis des circonstances de son enlèvement et de sa mort lorsque la fille de ce dernier lui rend visite à Paris, juste avant son suicide dans la Seine. Cette perte aurait-elle remué le couteau dans la plaie? On ne pourrait l'affirmer avec certitude mais on imagine mal Luca prendre cette nouvelle à la légère, lui qui a longtemps cru en l'amitié.

Conclusion

Tout au long de leur correspondance – et de leurs vies respectives –, Ghérasim Luca et Tilo Wenner ont défendu corps et âme leur vision d'une humanité affranchie et libre de toute forme d'assignation, et ce malgré tous les risques que cela suppose sous des régimes foncièrement répressifs et à une époque hantée par les horreurs de la Seconde guerre mondiale. Malgré le peu d'échos que reçoivent leurs efforts, ces militants aguerris en faveur de la révolution poétique se sont retrouvés comme se retrouveraient des amis de longue date pour faire front commun et avancer ensemble vers les zones encore inconnues de la réalité intérieure. En définitive, la relation épistolaire entre les deux poètes est née sur le territoire de la poésie, un lieu virtuel certes mais à partir duquel d'autres espaces féconds ont été déployés, transgressant toutes les frontières qu'elles soient géographiques ou linguistiques. Cette « amitié-à-distance » est un croche-pied à la marche faussement imperturbable de l'« homme axio-

matique » que Ghérasim Luca abhorre tant. S'il écrit contre ce dernier et ses dogmes, sa poésie, elle, est en faveur des solitudes, des amis qui vivent dans et par le désir et dont Tilo Wenner fait partie.

Il y a certainement beaucoup plus à dire sur la correspondance entre ces deux amis lointains, notamment sur les textes poétiques et théoriques accompagnant les lettres. Ou encore sur l'organisation du premier récital à distance réalisé par Ghérasim Luca et mis en scène à Buenos Aires selon ses instructions. Autant d'éléments et de pistes que la critique gagnerait à aborder et à explorer, afin de cerner l'œuvre complexe et prolifique du poète apatride mais aussi de mettre en avant cette figure éminente de l'avant-garde argentine et injustement oubliée qu'est Tilo Wenner.

Bibliographie

Luca, Ghérasim (1945) : *Le vampire passif*. Bucarest : Éditions de l'Oubli.

Luca, Ghérasim (1953) : *Héros-limite*. Paris : Le Soleil Noir.

Luca, Ghérasim (1959) : *Este castillo presentido*. San Martin : Ed. Raya.

Luca, Ghérasim (1961) : *L'Extrême occidentale. Sept rituels*. Lausanne : Éditions Meyer.

Luca, Ghérasim (1994) : *L'Inventeur de l'amour,* suivi de *La Mort morte*. Paris : José Corti.

Luca, Ghérasim (1998) : *Un loup à travers une loupe*. Paris : José Corti.

Luca, Ghérasim (2001) : *Héros-limite* suivi de *Le chant de la carpe* et de *Paralipomènes*. Paris : Gallimard (Collection Poésie).

Luca, Ghérasim (2003) : *Levée d'écrou*. Paris : José Corti.

Luca, Ghérasim (2018) : *Je m'oralise*. Paris : José Corti.

Luca, Ghérasim et Wenner Tilo (2014) : *Pour quelques amis lointains*. Paris : Aux Éditions des Cendres.

Luca, Ghérasim, Trost Dolfi (1945) : *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*. Bucarest : éd. Surréalisme.

Wenner, Tilo (1957) : *Cantos de mi amiga loca*. Buenos Aires : Ediciones Serpentina.

Wenner, Tilo (1957) : *La pasión rota*. Buenos Aires : Ediciones Serpentina.

Wenner, Tilo (1958) : *Kenia*. Buenos Aires : Ediciones Serpentina.

Alexandrian, Sarane (2006) : *L'évolution de Ghérasim Luca à Paris* (Evoluția lui Ghérasim Luca la Paris). Bucarest : Vinea : ICARE.

André Velter (2001) : « Préface ». In Luca, Ghérasim, *Héros-limite* suivi de *Le chant de la carpe* et de *Paralipomènes*. Paris : Gallimard (Collection Poésie).

Arthur H, « Prendre corps ». Baba love, 2011 (France : Universal Polydor, 2011), audio (https://open.spotify.com/track/4qKKE8kE3lBEbFGxNSXR7h), 8 : 07.

Bernabé, Joby, « Prendre corps », S'lame de fond, 2013 (France : EÏA Productions, 2013), audio (https://open.spotify.com/track/2j6FIpP2ADqJwsoqMvbQRV), 5 : 07.

Carlat, Dominique (1998) : *Ghérasim Luca l'intempestif*. Paris : José Corti (Les Essais).

Caviglioli, Daniel (27 mars 2020) : « Scènes de la vie confinée : une attestation de sortie alternative ». In : https://www.nouvelobs.com/scenes-de-la-vie-confinee/20200331.OBS26841/scenes-de-la-vie-confinee-ce-qu-il-aurait-fallu-faire.html (consulté le 24.06.2022)

Deleuze, Gilles/Parnet Claire (2008) : *Dialogues*. Paris : Flammarion (Champs).

Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil (Collection Poétique).

Haroche-Bouzinac, Geneviève (1995) : *L'épistolaire*. Paris : Hachette (Contours littéraires).

Hölderlin, Friedrich (1967) : *Œuvres*. Paris : Gallimard.

Kaufmann, Vincent (1990) : *L'équivoque épistolaire*. Paris : Éditions de Minuit (Collection critique).

Kerbat-Orecchioni, Catherine (1998): « L'interaction épistolaire ». In : Siess, Jürgen (dir.) : *La lettre entre réel et fiction*. Paris : Sedes (Questions de littérature, 15–36).

Lista, Giovanni (1973) : *Futurisme : Manifestes, proclamations, documents*. Lausanne : L'Âge d'Homme (Avant-gardes).

Poisson, Antoine (2022) : « Les enquêtes surréalistes : entre inventaire du réel et positionnement sociologique ». In : http://www.fabula.org/colloques/document8041.php (consulté le 24.06.2022).

Pop, Ion (2016) : *La réhabilitation du rêve : une anthologie de l'avant-garde roumaine*. Paris, Bucarest : Maurice Nadeau, Est-Samuel Tasted éditeur.

Sanouillet, Michel (1993) : *Dada à Paris*. Paris : Flammarion.

Toma, Iulian (2012) : *Ghérasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*. Paris : H. Champion (Poétiques et esthétiques XXe–XXIe siècle).

Yaari, Monique (dir.) (2014) : *« Infra-noir », un et multiple : un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris*. Bern : Peter Lang (Art and thought).

Gina Puică*

Tout en délicatesse et en pure perte de soi : Théodore Cazaban

The article presents the course and reception of a Romanian writer of French and Romanian expression, Théodore/Theodor Cazaban (1921–2016), who lived in exile, in Paris, from 1947 until the end of his life. Author of a single novel (Parages), published at Gallimard in 1963, well received by critics and in resonance with contemporary French productions of the time (Nouveau Roman français), and of several other texts, including a play, Bramboura ou l'Esprit puni, very anti-modern and published posthumously, Cazaban stands out especially for the silence in which he withdrew after the publication of his novel. In addition to the analysis of the main Cazabanian texts, in the present study several hypotheses are issued to explain the writer's surprising withdrawal from the literary scene, such as: the torn between the passion for literature and the various commitments for the benefit of the Romanian community in exile, between the full integration in French space and isolation among exiled compatriots; ideological incompatibility with French congeners; the writer's more or less conscious refusal to embrace what Carlo Ossola calls "active wisdom", preferring his "passive values"; but also arguments related to aesthetics or the philosophy of creation.

The New French Novel, exile, ideology, anti-modern, silence, renunciation

Le Nouveau Roman Français, exil, idéologie, anti-moderne, silence, renoncement

* Université Ștefan cel Mare de Suceava (Roumanie).

À la mémoire d'Ilinca Puică

Au printemps de l'année 1963, les éditions Gallimard publient dans leur célèbre collection « blanche » un texte qualifié de « roman » sur la couverture, intitulé *Parages*, et dont l'auteur, Théodore Cazaban, semble être un Français quelconque resté inconnu jusque-là. En réalité, cet événement marque le début en France d'un écrivain né en Roumanie quarante-deux ans plus tôt et qui s'était exilé à Paris à la fin de l'année 1947. Or, ce n'est pas qu'un début littéraire, ce moment constitue aussi une fin de carrière, même si personne ne s'en doute alors. En tout état de cause, l'histoire littéraire française a depuis lors oublié cet auteur venu d'ailleurs, malgré le prestige associé à la maison d'édition qui le publia et le succès d'estime que son roman aura reçu au moment de sa sortie en librairies. Revenons d'abord sur ce moment pour ensuite comprendre le silence ultérieur de l'écrivain suivi de sa conséquence inéluctable, l'échec de sa réception.

L'heure de gloire

Lorsqu'en décembre 1947, Theodor Cazaban[1] – car tel est son nom roumain –, né en 1921, laisse derrière lui le pays natal, en raison des changements politiques à l'œuvre qui lui laissent peu d'espoirs, il a déjà fait ses débuts en littérature roumaine comme poète et dramaturge. Quelques poèmes sont parus dans des revues (*Curentul literar*, *Albatros*) à l'orée des années quarante, lorsqu'il était étudiant à l'Université de Bucarest, et, un peu plus tard, quelques pièces de théâtre de son cru ont été lues dans leurs manuscrits et appréciées par un

1 L'écrivain fait partie d'une grande famille originaire du sud de la France dont l'un des membres s'est établi en Moldavie au milieu du XIXe siècle, y fondant une vraie dynastie de constructeurs (ingénieurs) et d'intellectuels et artistes, parmi lesquels quelques écrivains plus ou moins oubliés aujourd'hui, dont Alexandru Cazaban. Une fois fixé à Paris, Theodor signera ses textes français en francisant son prénom, même s'il continuera de signer ses autres textes, notamment dans les revues de l'exil roumain, de son nom roumain. Dans mon ouvrage *Theodor Cazaban ou La révolte silencieuse. Un écrivain roumain en exil* (Puică 2018), notamment dans la première partie, « De Theodor Cazaban à Théodore Cazaban, et retour… (continuités, ruptures, repli) », j'ai essayé d'expliquer cette double signature.

certain nombre de personnalités du monde culturel (Petru Comarnescu, Tudor Vianu). L'exil mettra fin à cette carrière d'écrivain roumain. À Paris il lui faudra attendre environ 15 ans avant de renouer avec l'écriture littéraire. Il le fera en opérant le changement de langue et de genre. Le résultat en est donc *Parages*, rédigé en grande partie entre 1960 et 1961 et publié en 1963.

Le début des années 1960 est marqué par un bouillonnement intellectuel sur le plan littéraire dans la capitale française. Les débats autour du genre romanesque sont intenses. Ce que l'on a appelé le « nouveau roman français » vit alors ses meilleures heures. Nathalie Sarraute, qui exprime des doutes quant à la validité des dogmes entourant l'écriture des romans traditionnels dès les années 1930, revient à la charge dans les années cinquante (en publiant « L'ère du soupçon » dans la revue *Les Temps modernes* en 1950, repris six ans plus tard en volume). De son côté, Alain Robbe-Grillet, l'autre chef de file du mouvement néoromanesque français, réunit au début des années soixante, dans un ouvrage explicitement intitulé *Pour un nouveau roman*, différents textes théoriques qu'il a déjà publiés, pour la plupart dans *L'Express*. Plusieurs romans-phares de la mouvance sont déjà parus dans les années 1950.

Cazaban se trouve complètement en dehors de ces milieux, mais son roman entre en résonance avec ces productions en vogue. *Parages* est (aussi) une œuvre de son temps. Ce qui frappe d'ailleurs en général le lecteur au premier abord c'est précisément le discours de ce roman, très proche de celui de certains nouveaux romans français. Il peut faire penser aux œuvres de Claude Simon ou encore à celles de Nathalie Sarraute. Cazaban lui-même ne niait pas ces ressemblances et affirmait avoir des affinités très spéciales avec Samuel Beckett, dont *L'Innommable* l'avait bouleversé. Ceci n'a certainement pas échappé à l'éditeur qui précise sur la quatrième de couverture que « l'auteur recoupe les modes du nouveau roman », mais non sans ajouter tout de suite après que « c'est pour en dépasser la portée par une recherche originale plus ample ». Et l'éditeur d'apprécier tant l'écriture et « la composition rigoureuse du récit » cazabanien que « l'expérience spirituelle » qui s'en dégage.

Parages est d'un bout à l'autre le monologue arborescent d'un sujet-narrateur dont on ne connaît ni le nom ni la nationalité (mais l'on apprend qu'il est un exilé). Entré dans un café parisien à la tombée du jour (et en début du livre), il en ressort à la fin du roman. Entre-temps, il aura recensé les êtres et les objets

autour de lui, et surtout il se sera lancé dans un voyage intérieur, à travers un ample et tortueux retour sur ses faits et gestes et autres impressions, plus lointains ou plus récents. Engagé de fait dans une recherche spirituelle unique et personnelle, il compose et recompose à travers son discours intime tout un univers dans lequel une place de choix est accordée à l'expérience amoureuse, cette dernière s'avérant une sorte de porte d'entrée dans l'expérience spirituelle puissante – néanmoins, vouée à l'échec – que le narrateur tente et qui est au cœur du livre.

Claude Mauriac, critique littéraire au *Figaro*, mais aussi nouveau romancier (à ce titre, on lui doit notamment *Le Dîner en ville*, *La Marquise sortit à cinq heures*, *L'Agrandissement*, publiés au tournant des années cinquante-soixante) salua la parution de *Parages* dans un compte rendu (« Découverte de Théodore Cazban ») où on peut lire, entre autres, ces lignes enthousiastes :

> Une page, n'importe laquelle, puis une autre prise elle aussi au hasard dans *Parages* et je ne pouvais en douter : j'avais affaire au premier livre d'une œuvre dont on reparlerait. Un certain ton, de si évidentes richesses ne trompent pas. Théodore Cazaban ne resterait pas longtemps inconnu. (Mauriac 1963)

Philippe Brunetière dans la *Tribune de Genève* insiste sur la technique d'écriture utilisée par Cazaban dans *Parages*, qui mise, selon le chroniqueur, sur les retours, les reprises, les retouches, les hésitations, les abandons, ce qui relèverait, selon lui, d'un dépassement du nouveau roman. Dans une note parue dans la *Nouvelle Revue Française*, S. P. [Willy de Spens] s'attache, lui, à mettre en évidence l'aventure spirituelle du sujet narrateur qui occupe le cœur du livre et qui « nous révèle un écrivain » (S. P. 1963 : 136).

Immanquablement, *Parages* connaît aussi un franc succès dans les milieux de l'exil roumain. Constantin Amariu, lui-même romancier et philosophe, signe une minutieuse chronique publiée dans l'un des organes de presse les plus représentatifs des exilés roumains en France, *La Nation Roumaine*. Amariu voit, à son tour, dans la démarche cazabanienne une tentative réussie d'aller au-delà des visées du nouveau roman français. L'écriture de Cazaban relèverait selon lui d'« un souffle interminable », sa technique d'écriture en serait une initiatique, elle rechercherait « la ‹ métamorphose › par le langage et le déve-

loppement par ‹ le regard › ». Le chroniqueur signale la capacité qu'a Cazaban de mener la narration « aux confins du récit », de faire « fuir les événements », pour parvenir à « l'émotion sans référence à une histoire », à « l'image qui coupe la parole », donc à « la poésie ». Mais comme « le silence absolu est impossible », l'échec métaphysique est l'issue fatale du récit. En revanche, se demande enfin le chroniqueur : « Qui peut encore douter de sa réussite littéraire ? » (Amariu 1963 : 2).

Virgil Ierunca évoque *Parages* en termes néo-romanesques, mais il insiste aussi sur le thème de l'exil tel qu'il est développé par Cazaban dans son roman, avec son « rayonnement » et la « situation d'‹ étranger › » perçue comme un « écran installé entre vous-même et la certitude des gestes des autres » (Amariu 1963 : 2, notre traduction, G.P.). Mircea Eliade envoie une lettre depuis Chicago à l'auteur de *Parages*, en le félicitant pour l'originalité de sa formule narrative et pour sa réussite et sans manquer l'occasion de manifester son mépris pour le nouveau roman qu'il désigne comme étant l'« une de ces vagues qui se disent nouvelles et qui passeront avant qu'on n'en ait entendu le bruit de leur brisure [2]», et en se réjouissant que Théodore Cazaban n'en soit pas resté prisonnier.

Si par ses traits formels, *Parages* est de fait un « nouveau roman », il se distingue des créations des nouveaux romanciers français par le souci de l'écrivain d'accomplir une œuvre qui fasse sens par-delà l'écriture, voire de viser quelque chose de plus que la littérature. S'y ajoutent les convictions antimodernes de l'auteur, très éloignées de celles qui habitaient les nouveaux romanciers français, mais très prisées par nombre d'écrivains et d'intellectuels roumains et qui impriment un ton unique à *Parages*. Ce soubassement antimoderne se fait néanmoins discret, au sens où c'est la modernité (formelle) de l'œuvre qui se donne d'abord à voir, comme des fragments cités plus loin pourront en donner une idée. L'antimodernité, elle, est comme voilée, oblitérée en quelque sorte. Elle se montre à qui sait la lire, la dénicher dans les recoins de ce discours touffu. Ce ne sera plus le cas de l'œuvre dramatique de Cazaban, bien plus directement antimoderne. Mais discrétion ne veut pas dire manque de force.

2 „Mi se părea (greşit) că eşti oarecum sub influenţa unuia din valurile care-şi spun noi, şi care vor trece înainte de a le auzi bine sfărâmarea" (Eliade 1963 : 1).

En tout état de cause, les conditions semblaient réunies pour que la carrière de romancier de Théodore Cazaban puisse décoller, pour qu'il s'affirme réellement et atteindre à la longue la consécration littéraire dans l'espace français. Mais il n'en fut rien. Nulle tentative ne semble avoir été faite par l'auteur de *Parages* pour se rapprocher du groupe officiel des nouveaux romanciers français. Certes, ceux-là étaient pour la plupart édités par les éditions de Minuit, mais certains avaient encore des attaches chez Gallimard. Un mélange de noblesse, de discrétion et de nonchalance semble avoir empêché Théodore Cazaban de se démener pour se frayer un chemin vers la cour des grands. Mais il n'y a pas que ces traits de caractère. Il y a vraisemblablement plusieurs raisons à cet échec, dont notamment le positionnement idéologique de l'écrivain et son indécision entre le pôle national et la pleine intégration française dans son existence quotidienne. Voyons maintenant de plus près ce qu'il en est de son unique roman.

Parages – un roman (anti)moderne

Parages est un texte qui se joue des conventions rhétoriques et de construction romanesque. Il saisit d'emblée et fortement le lecteur par son discours, ce monologue intérieur qui grossit, se répand, bifurque, qui est une investigation de soi du narrateur mais aussi une illustration de la création cazabanienne à l'œuvre, du cheminement littéraire de l'auteur. À ce dernier titre, lisons-en successivement l'incipit et quelques autres lignes tirées des premières pages de *Parages* :

> Ils sont de trop, ils sont trop. Tous. Les deux jeunes, par exemple, à ma gauche, en ce moment même où je suis assis, ou bien : depuis que je m'installe à leur droite, ou encore : pendant que je m'installe… sans préciser le lieu. Ils sont là et ils me pèsent ; à moi de faire en sorte qu'ils ne soient plus, qu'ils ne soient pas, à moi de m'en défaire. (Cazaban 1963 : 7)

> Voilà ! En voilà pour ce présent. Je peux commencer. D'ailleurs, j'ai déjà commencé ! Je constate même cette habitude, cette mauvaise habitude peut-être, de commencer toujours par des choses vraiment trop simples. (Cazaban 1963 : 14)

> … car je me rends compte que je peux commencer, c'est déjà fait, je peux écouter ce récit qui vient de commencer, le même […], le même récit qui se continue, qui se poursuit depuis des années, abandonné, repris – ou bien c'est lui qui m'abandonne, qui me reprends […] (Cazaban 1963 : 15)

> Je m'arrête surtout lorsque je sens que mon récit devient un peu rhétorique… En tout cas, voilà pourquoi les ruptures et les retours, les impasses parfois. Récit maladroit puisqu'il se talonne et se survole, et qui fatalement s'égare ou se trahit. […] (Cazaban 1963 : 43–44)

Irina Mavrodin, qui fut peut-être la première en Roumanie dans l'après-1989 à avoir attiré l'attention sur l'œuvre de Cazaban, se montrait impressionnée par le caractère auto-référentiel fort original de *Parages*, dans lequel elle croyait distinguer une « poïétique / poétique immanente d'une originalité et d'une complexité » [„poietică / poetică imanentă de o originalitate și o complexitate"] jamais rencontrées chez les nouveaux romanciers français et autres auteurs des nouvelles vagues (Mavrodin 1999 : 129). Elle ajoutait même :

> L'originalité de Théodore Cazaban – par rapport au Nouveau Roman, par exemple – consiste tout d'abord pour moi dans la façon dont il sait transgresser toutes les limites vers une homogénéisation du scriptural et du vécu (y compris biologique). Ces deux régions, théoriquement opposées, entrent, dans *Parages*, à travers une technique propre à Théodore Cazaban, dans une relation synesthésique, inépuisable, forte, telle une vague dans le déferlement de laquelle le lecteur se voit soudainement pris[3]. (Mavrodin 1999 : 129)

3 „Originalitatea lui Théodore Cazaban – în raport cu Noul Roman, de exemplu – constă în primul rând pentru mine în felul cum știe să transgreseze limită după limită în direcția omogenizării scripturalului și a trăirii (inclusiv biologice). Aceste două zone, teoretic opuse, intră, în *Parages*, printr-o tehnică ce nu-i aparține decât lui Théodore Cazaban, într-o relație sinestezică susținută, puternică asemenea unui val în a cărui rostogolire cititorul se vede dintr-o dată prins."

Outre cette auto-référentialité ainsi déployée, on pourrait encore admirer à propos de *Parages* la *langue d'écrivain*[4] de Cazaban. Entendons par là cette « nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte » (Deleuze 1993 : 9) créée dans la langue, française en l'occurrence, que tout écrivain se doit d'inventer (si l'on en croit Proust et, à sa suite, Deleuze et divers épigones de ce dernier), « qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant. » (Deleuze 1993 : 15). Cazaban donne une idée d'une possible telle *langue d'écrivain* par les traitements, syntaxiques notamment, qu'il fait subir au français. Dans ses meilleures pages, *Parages* propose de véritables blocs de paroles en flux continu (Cazaban 1963 : 222–226, 242–247) que le point final ne vient arrêter qu'après plusieurs pages, mais marqués en de nombreuses occasions de points de suspension. Une langue en état d'alerte, de tension poétique extrême, quand elle tente d'embrasser et de transformer les puissances de la vision inspirée.

Mais ce même discours romanesque ne parvient pas moins à se faire l'écho du monde extérieur, à en enregistrer des nuances quelquefois très fines et donner une idée de l'air du temps, à commencer par une certaine ambiance parisienne, notamment celle du café où se trouve le personnage-narrateur, mais aussi des rues et des marchés, des appartements. La lecture de *Parages* révèle un vrai art de saisir le monde environnant dans ce qu'il a d'éternel et d'éphémère, de localisé et d'universel à la fois. Parmi tant d'exemples possibles, lisons ces notes autant poétiques que descriptives d'heures tardives dans la nuit, quand le personnage-narrateur, après quelques heures de travail occasionnel comme débardeur aux Halles, se retrouvait avec un certain Roger, « qui aimait causer » avec lui, « près du zinc à ces heures admirables de fatigue et de rêve, en suçant tous les deux des pieds de porc, longuement, les doigts pleins de graisse, quand le vin est âpre et froid pour le cœur chaud… » (Cazaban 1963 : 159).

Œuvre rédigé en exil, *Parages* est aussi une œuvre sur l'exil. Le bandeau de l'éditeur entourant le volume au moment de sa sortie en librairies le présentait d'ailleurs comme figurant « la grâce de l'exil ». Et Béatrice Bonhomme,

4 Sur ce sujet, voir notamment Beretta, M.-F., Dufour, J., Reck, I., Weber, E. (dir.) (2013) : *Langue(s) d'écrivains.* Presses Universitaires de Strasbourg.

dans la préface à la monographie que j'ai dédiée à l'écrivain, notait à propos de ce même roman : « Peut-être bien que, dans cette création, tout est lié à la mémoire, à l'autobiographie et à l'exil, raison même d'être d'un tel livre » (Bonhomme 2018 : 11). L'exil y est présent comme état universel, car nulle référence explicite à la communauté roumaine de Paris n'y est donnée, les renvois se limitant à la mention des « compatriotes » (Cazaban 1963 : 35) du narrateur, ou encore à leurs « milieux d'émigrés » (Cazaban 1963 : 208). Quoi qu'il en soit, l'évocation de ces milieux montre un écrivain habile dans le maniement des détails : ainsi des nombreux hôtels dans lesquels le sujet narrateur a habité et leurs concierges,[5] des cafés et autres lieux de passage, lieux de solidarité et de solitude, opposés aux « appartements habités » et autres maisons vues « d'en-dedans » (Cazaban 1963 : 65), restés longtemps inatteignables pour le sujet-narrateur. L'écriture saisit aussi l'état de confusion et de désordre de l'exilé, auquel vient s'ajouter un autre exil, celui de toujours, sans rapport avec l'éloignement de la patrie, à savoir l'« exil sous-jacent à la vie » (Cazaban 1963 : 195), à cette « vie vivante » célébrée par les créatures « de pure agitation, obstination, démagogie ou rigolade, les affairés, les efficaces, les représentants d'élite, la majorette extravertie » (Cazaban 1963 : 195). Le vécu exilique du personnage-narrateur, tel qu'il se dégage du récit, est donc plutôt amer et marqué d'errements, d'échecs, de remords, de désarroi, et surtout de colères. Ces dernières (et les tentatives plus ou moins abouties de les dépasser) sont évoquées à plusieurs reprises par le narrateur. Littérairement parlant (pour nous autres, lecteurs) ces colères intéressent en cela qu'elles impliquent le choix et l'agencement d'un certain lexique et, plus largement, d'un certain style : celui qu'Antoine Compagnon désigne sous le nom de « vitupération » (Compagnon 2005 : 169–187), ou « vocifération », ou « imprécation, alliance de prédiction et de prédication, en tout cas le contraire du ‹ fameux *style coulant* cher aux bourgeois ›, que Baudelaire dénonçait chez George Sand » (Compagnon 2005 : 169), marque formelle de l'esprit antimoderne et de l'écrivain antimoderne, celui qui

5 On admirera l'art du détail autant révélateur que surprenant et presque humoristique, tel que le pratique Cazaban, lorsque le narrateur évoque les concierges qui s'en vont au marché pour « s'acheter des choux-fleurs, des salsifis ou du camembert, pas trop fait, bien fait, on le tâte » (Cazaban 1963 : 33).

a d'habitude la « passion de la langue » (Compagnon 2005 : 184). À ce titre, force exemples pourraient être tirés de *Parages*. Voyons ces quelques lignes :

> « La vie ! » Car voilà le mot lâché ! « C'est la vie ! » Les grands mots ! Les gros ! Graves, gras et gros comme des maréchaux ! Voilà l'offense qu'on me jette au visage, la grimace qu'on veut me coller, la grimace écrasée sur mon visage, la limace, la contorsion, la comédie, la singerie, la « vie ! », qui rassure les salauds, les avancés, ces effacés, ces affaissés, ces faussaires, ces falsifiés, ces salsifis, menteurs surtout ces efficaces, avec leurs formules, leurs mots : « L'amour de la vie », « le droit au bonheur » (mais non ! mais pourquoi « le droit au bonheur ? » Pourquoi ? De quel droit ?). « Le bonheur est une idée neuve en Europe ! » Une idée ! le bonheur… une idée ! En Europe ! Sic ! Et aux Antilles ! Et un droit. Plouf ! le droit des lampistes ! Mme Clamet et Mme Belvoux, Vincent !!!… ou bien : « Sourire à la vie », « du soleil plein le cœur ! ». Debout les mots ! À Aubervilliers, à Sceaux, à Toronto et à Copacabana ! Les mots, les homonymes, les synonymes, dévergondés, grossiers, agglutinés, les scarabées, les Caraïbes, les paronymes, avec leur gros bon sens rouge qui tache, leur consistance, prenez-en donc ! Régalez-vous, pas cher, mesdames !… À moi ! On me dit ça à moi ! à moi, qui dans ce monde-là où la concierge pacifique va s'acheter des choux-fleurs, où les pays naissent du métissage entre un ordre religieux et une compagnie pour l'exploitation des bananes et pullulent, pour que Vincent puisse faire ses analyses, dans ce monde… où j'ai tout de même des attaches, suis, devrais être le soldat de la vérité, de la fidélité, de l'honneur, le soldat résistant, le vigile sur les remparts, la vigie, le réactionnaire superbe, emblème à la proue, Gibelin pour la Syrie, argonaute sur une mer propre et à rebours… (Cazaban 1963 : 228–229).

L'œuvre de Cazaban incarne la plupart des idées propres aux auteurs antimodernes telles qu'établies par Compagnon dans l'ouvrage cité. Stylistiquement, il fait visiblement aussi partie de la même famille antimoderne, particulièrement valorisée par le théoricien français, qui la distingue de la famille des conservateurs. Compagnon bâtit sa théorie des antimodernes en s'appuyant sur l'exemple de nombreux auteurs français, qui, pour la plupart, sont ceux-là mêmes qui constituent le panthéon de la modernité littéraire. Car, écrit l'historien et théoricien de la littérature, dès l'introduction de son ouvrage : « les

véritables antimodernes sont aussi, en même temps, des modernes, encore et toujours des modernes, ou des modernes malgré eux. » (Compagnon 2005 : 10). Or, ce véritable courant antimoderne, né avec la Révolution française et dont les thèmes sont puisés chez Joseph de Maistre, Chateaubriand, Baudelaire, Flaubert, ainsi que chez Proust, Caillois ou Cioran, semble être particulièrement en accord non seulement avec la vision de Cioran, mais sans doute aussi avec celle d'autres écrivains roumains[6] ; en tout cas, avec Théodore Cazaban tout particulièrement. Par ailleurs, la lecture de l'ouvrage *Ceilalți moderni, antimodernii. Cazul românesc* de Oana Soare révèle non seulement des écritures antimodernes chez des auteurs roumains (à commencer par celle de I. L. Caragiale), mais aussi une authentique « théorie antimoderne dans l'espace roumain » [„Teoria antimodernității în spațiul românesc"] (Soare 2017 : 74–85) élaborée par des critiques et autres penseurs roumains des XIXe et XXe siècles. Qui plus est, Roland Barthes lui-même aurait véritablement découvert avec une certaine fascination la pensée farouchement anti-révolutionnaire de Joseph de Maistre grâce à l'édition établie par Cioran en 1957, durant son éphémère carrière d'éditeur.[7] C'est du moins ce que semble suggérer Compagnon et comme le montre le cours au Collège de France sur le Neutre (1977–1978) de Roland Barthes, lequel renvoie à l'anthologie établie par Cioran à deux reprises (Barthes 2002 : 90, 207).

Revenant à Théodore Cazaban, si la consécration littéraire n'advint pas, c'est sans doute d'abord parce que l'écrivain renonça à publier après *Parages* (sauf des articles de presse dans les organes de l'exil roumain et de très rares textes savants), et même, un peu plus tard, à écrire, à s'exprimer tout court. Comme le voulait le contrat d'édition signé avant la parution de *Parages*, Cazaban aurait dû continuer de publier chez Gallimard ses quatre romans ultérieurs. Il commença la rédaction du second (*La Pluie à Chantilly*), mais il s'arrêta au bout de quelques dizaines de pages[8], mettant définitivement un terme à sa

6 Le lecteur intéressé trouvera de nombreuses informations à ce sujet grâce à l'ouvrage de Oana Soare, *Ceilalți moderni, antimodernii. Cazul românesc* (Soare 2017).

7 Cioran est aussi l'auteur d'un bel essai initialement publié en 1986 : *Joseph de Maistre. Essai sur la pensée réactionnaire* que Compagnon cite à plusieurs reprises.

8 Ce début de roman abandonné sera publié plus tard en traduction roumaine, dans plusieurs numéros de la revue *Jurnalul literar*, dans la traduction de Cornelia Ștefănescu (Cazaban 1997).

carrière de romancier. Il se tourna alors vers l'écriture dramatique, renouant ainsi avec ses tentatives plutôt réussies d'avant l'exil. Il rédigea au moins deux pièces (elles aussi en langue française) dont une seulement fut publiée, mais à titre posthume, 56 ans plus tard, et dans son pays natal (sur laquelle je reviendrai ci-dessous). Ce passage au théâtre fut perçu par Monica Lovinescu, l'amie et collègue compatriote exilée aussi à Paris, comme un fâcheux changement, l'abandon précoce de ce qui aurait pu constituer un parcours de romancier à succès. Surtout que la rédaction de ces pièces dramatiques ne fut suivie que de quelques lectures fragmentaires dans le cadre du cénacle des écrivains roumains en exil hébergé par Leonid Mămăligă (L. M. Arcade), reçues de façon assez mitigée par les participants.[9] Il aura fallu attendre l'année 2020 pour que *Bramboura ou l'Esprit puni* voie le jour, dans une édition bilingue (*Bramboura ou l'Esprit puni / Brambura sau Spiritul pedepsit*), publiée en Roumanie (Cazaban 2020), publication précédée d'une ample présentation de cette pièce dans l'ouvrage monographique consacré à Cazaban, paru deux ans plus tôt (Puică 2018), et dans la thèse de doctorat qui est à la base de ce dernier ouvrage (Puică 2012).[10] Maintenant, considérons cette pièce d'un peu plus près.

---

9 « Theodor Cazaban s'est lésé lui-même avec méthode et élégance : après *Parages*, il aurait pu suivre la carrière classique d'un romancier remarqué à Paris, c'est-à-dire : un roman tous les deux ans, quelques interviews à la radio, une rubrique peut-être dans une revue. Au lieu de cette trajectoire classique, Theodor Cazaban s'est décidé brusquement à écrire du théâtre, alors qu'il savait que le lancement d'une pièce de théâtre impliquerait d'autres relations, des fonds et des difficultés et que, souvent, les répliques ne parviennent pas à être prononcées sur une scène. C'est ce qui s'est passé aussi avec ses textes dramatiques, il nous en a une fois fait la lecture, à nous, pauvres écrivains exilés, sans éditeurs ni troupes théâtrales à notre disposition, réunis au cénacle de L. M. Arcade. Il s'est auto-saboté sans illusions ni jérémiades [„Theodor Cazaban s-a păgubit pe sine cu metodă și eleganță: după *Parages* putea să urmeze cariera clasică a unui romancier remarcat la Paris, adică: un roman la fiecare doi ani, câteva interviuri la radio, o rubrică poate într-o revistă. În locul acestei traiectorii clasice, Theodor Cazaban s-a hotărât brusc să scrie teatru, deși știa că lansarea unei piese de teatru implică alte relații, fonduri și dificultăți și că, deseori, replicile nu ajung să fie rostite pe vreo scenă. Așa s-a întâmplat și cu textele sale dramatice, ni le-a citit o dată nouă, bieți scriitori exilați, fără editori și trupe teatrale la dispoziție, reuniți la cenaclul lui L. M. Arcade. S-a autosabotat fără iluzii, nici plângere."] » (Lovinescu 2001 : 14)

10 J'ai trouvé le tapuscrit (125 pages A4) de cette pièce, signé de la main de Théodore Cazaban, dans la Bibliothèque roumaine de Fribourg-en-Brisgau.

Bramboura ou l'Esprit puni – suite et fin d'une carrière d'écrivain

L'intitulé de cette pièce de théâtre (une comédie tragique en trois actes), rédigée en 1964, une année après la parution de *Parages*, pourrait interpeller le lecteur. Bien que le texte ne fasse nulle référence à la Roumanie, aux Roumains ou à la langue roumaine, l'auteur place néanmoins ce mot roumain, mais écrit à la française (*bramboura*), dans le titre, ainsi qu'à l'intérieur de la pièce, dans un moment où l'action dramatique atteint son point culminant. Nul autre personnage en dehors du protagoniste ne connaît ce vocable.[11]

> MORSANG
> …Ça tourne, ça enfle, ça gonfle…cela s'amasse, s'entasse, s'amoncelle, s'enchevêtre… pullule, s'agglomère, s'accumule ! Il y a une terrible prolifération de meubles… et c'est normal !
> LE DOCTEUR, *crie*
> Où ça ?…
> MORSANG
> Dans l'existence et à Montréal !
> LE DOCTEUR
> Où ça ? Plus fort !… plus fort que ça !!!
> MORSANG, *hurle*
> Bramboura. (Cazaban 2020 : 144)

Pour ne pas rallonger inconsidérément la citation, je l'arrête ici, tout en précisant que le personnage principal, Morsang, devant l'incompréhension du Docteur (« Comment? »), répète par la suite le mot « bramboura » sur un ton normal, avant d'en fournir une sorte de traduction ou d'explication. Il s'agirait pour Morsang de décrire le « rien », « un rien en désordre » (Cazaban 2020 : 145), un certain « néant » dont c'est « le contenu » qui frappe le

11 *Le Dictionnaire roumain-français* traduit cet adverbe par « sans queue ni tête », en y ajoutant les exemples *a umbla brambura* « flâner » et *a vorbi brambura* « parler à tort et à travers » (Christodorescu, Kahane, Balmuş 1998 : 77).

protagoniste (Cazaban 2020 : 146), comme la première réplique du fragment cité ci-dessus peut en donner une idée. Le Docteur présent dans cette pièce est un psychanalyste travaillant pour la Direction de la Prévoyance Sociale de la Préfecture, donc le collaborateur d'une institution de l'autorité étatique, qui apparaît comme répressive aux yeux de Morsang. Durant l'examen psychanalytique qu'il impose à Morsang il se montre particulièrement remonté contre « les nostalgies métaphysiques » que ce dernier se plaît à évoquer, et surtout contre « l'esprit » : « Ah, mais j'en ai assez moi de… de… de l'Esprit ! Je suis un homme de progrès, moi, Monsieur ! Un psychologue ! L'Esprit… vous savez… moi je vais vous dire une chose : moi je crache sur l'Esprit ! » (Cazaban 2020 : 98).

La pièce place Morsang dans la réalité objective, dans cette salle-là de la Préfecture, ensuite dans la réalité discursive et imaginaire du protagoniste, dans ce qui se veut être ses « plongeons » dirigés par le psychanalyste, qui retracent certains événements et discussions plus ou moins récents, en lui permettant de les commenter. Morsang y apparaît comme un parfait antimoderne. Il n'a aucune considération pour la psychanalyse, il est d'avis que la jeunesse est une « calamité » (Cazaban 2020 : 119), il est passablement mysogyne ; il se sent exilé des autres, dans l'impossibilité de communiquer avec eux (y compris avec sa femme, qui le trompe avec un ami). Mais, ce qui le nimbe d'antimodernité, c'est surtout sa diatribe contre l'Histoire qu'il développe désespérément devant les Vavasseur (son patron et l'épouse de ce dernier) et le père Chancel (un prêtre progressiste). L'Histoire est vue comme « cette mixture, cette mélasse, tenace et fourbe… cette matière d'hébétude ou d'épouvante, […], ce pur événementiel !!!… barbouillé de rien… et qui le vise » (Cazaban 2020 : 169). Et Morsang de poursuivre, dans un moment d'énervement : « Moi je crache sur l'Histoire ! [comme le Docteur avait « craché » sur l'Esprit : ma note, G.P.]. […] Cinq mots ! Ou six si l'on compte l'article » (Cazaban 2020 : 170).

Après l'anathème de Morsang, le dramaturge fait vaciller le décor, suggérant l'idée d'une Apocalypse. Une didascalie précise : « le monde vacille. Il s'agit notamment de décor du fond qui commence à bouger, de sorte qu'à certains moments paraîtront devant la grande baie du fond, toutes sortes de monuments célèbres : Saint-Pierre de Rome, les grandes pyramides, l'Empire State Building,

l'Acropole… au choix ! » (Cazaban 2020 : 170). Pour les autres personnages, ce qui apparaît sous les fenêtres, c'est une Révolution qui arrive à point nommé pour leur donner l'occasion de s'en prendre violemment à Morsang, en le traitant de « fasciste » (Cazaban 2020 : 177), d' « aristo », ou encore de « bourjoui » (Cazaban 2020 : 178), voire de « Huguenot », « Catholique », « Armagnac », « Bourguignon », « papiste », et autre « nestorien, monophysite, ostrogoth, infidèle, cocu » (Cazaban 2020 : 182). Cette « Grande Révolution » où « c'est le peuple qui a la parole » (Cazaban 2020 : 178) est tout à la fois tragique et farcesque : dans la rue « on fusille les enfants des officiers supérieurs » et autres catégories et on aperçoit même « des têtes coupées au bout des piques » (Cazaban 2020 : 178). L'une de ces têtes, qui se met à bouger, est celle d'un prêtre qui n'a pas voulu embrasser le progressisme, le Père Frolichon, à la vue de laquelle le père Chancel lance un : « on ne peut faire l'omelette sans casser, hélas, les têtes ! » (Cazaban 2020 : 180). Depuis leur fenêtre, les comparses de Morsang manifestent leur joie et saluent la foule : Vavasseur « comme Hitler », Justine en envoyant « des baisers », le Docteur et le Père Chancel en se tenant par la main et en faisant « des révérences comme deux danseuses » (Cazaban 2020 : 184).

Bramboura ou l'Esprit puni permet aussi à l'auteur de développer une critique plus générale du matérialisme et de la société de consommation, de la démagogie politique et publicitaire (à travers une fine ironie quand il s'agit de l'entreprise de publicité Vitalsuperpublipressinérama, dans laquelle Morsang travaille comme modeste employé de bureau, et de son patron et néanmoins écrivain, Vavasseur junior); de montrer le peu de solidarité qu'éprouvent les Occidentaux (Français en l'occurrence) pour les Européens de l'Est (Madame Vavasseur parle à leur sujet dans des termes tels : « Et puis il y avait toutes sortes de gens… des syndicalistes !… des émigrés… tous ces couillons de l'Europe Centrale et Orientale… […] on ne peut avoir aucun contact avec ces gens-là » – Cazaban 2020 : 159 – que son époux approuve tout en déclarant fièrement : « de Dankerque à l'Oural, je me sens chez moi » – Cazaban 2020 : 160) ; ou encore de pourfendre le philosophisme ambiant des années 1960 (à travers les discussions entre Vavasseur et le Père Chancel[12]).

12 « C'est que je suis précisément en train d'écrire, pour la revue, une étude où… dans la perspective d'une psychanalyse existentielle du langage… et du dialogue !… entre les divers

Enfin, la thématique de cette pièce (antimoderne) pourrait aussi être légitimement lue aujourd'hui comme une forme de révolte de l'auteur contre ce que Gilles Deleuze, inspiré par Foucault et le romancier William S. Burroughs, dénommera un peu plus tard, vers la fin des années 1980, « les sociétés de contrôle » (Deleuze 2018), censées être préoccupées de repérer, entre autres, les « malades potentiels » et les « sujets à risque » (Deleuze 2018 : 10). En tout cas, si Morsang est bien pris entre la surveillance du Commissaire et celle du Docteur et des divers bien pensants, c'est en raison de ses idées et autres « habitudes de langage » (Cazaban 2020 : 63) qui ne correspondent pas à ce qui est attendu des individus composant la société.

Un mot encore de la fin de cette pièce tragique, qui montre Morsang assis seul sur un banc dans un square public, où la mort vient le trouver. Kamel Daoud, commentant tout récemment des photos prises en Algérie par Raymond Depardon, notait ces mots quelque peu mystérieux : « le banc public : la forme la plus contemporaine de l'au-delà ». Selon l'écrivain algérien, les personnages qui y prennent place resteraient dans « le hors-cadre de l'événement » (Daoud 2022 s.p.). Le banc public occupe précisément dans *Bramboura* une place de choix. Morsang s'y assied pour retrouver un espace à lui, marginal et quelque peu réconfortant, « une espèce… d'intervalle », une « espèce d'espace[13] » (Cazaban 2020 : 72). À rebours des préoccupations de ses contemporains, il y est en train de méditer sur un monde qui n'existe pas, idéal, où la Parole dirait « l'essence des choses fraternelles, et l'immense habitat des hommes. » Manuel de Diéguez (1922–2019), philosophe préoccupé

groupements nationaux, ou socio-traditionnels… […] … J'arrive à la conclusion que l'Europe peut, quand même, être utile ! (Vavasseur) / Comme étape ou comme négativité ? (le Père Chancel) / Les deux ! Vous voyez… tout d'abord il y a nécessairement la chance de la ‹ reconnaissance de l'autre ›. En étant nous-mêmes objet pour un autre sujet, il y a… il y a la formation d'une couche d'objectivité et d'extériorité… je dis ‹ extériorité reflétante et réfléchissante › que l'Europe favorise ! (Vavasseur) / Ça… oui ! (le Père Chancel, consentant) / Vous comprenez ? ‹ L'autre est introduit ›… jusqu'à l'Oural (*Un temps.*) et la Mer Noire… un peu plus haut, plus au nord… vous voyez ça !… Seulement, il faut qu'il se présente lui-même à un certain ‹ niveau de l'expérience › ! (Vavasseur) » (Cazaban 2020 : 160–161).

13 « … Je m'arrête, je m'assois sur un banc… C'est un boulevard très large… Il y a des voitures qui passent… mais assez lointaines… Bref, je me trouve dans une espèce… d'intervalle ! Je ne suis plus au travail et je ne suis pas encore à la maison. Une espèce d'espace ! » (Cazaban 2020 : 72).

à l'époque par le rapport des grands écrivains (Chateaubriand, Rabelais) à l'histoire, à qui Cazaban avait envoyé le manuscrit de sa pièce, tout en admirant la teneur de celle-ci (il répondit à l'auteur par une belle lettre, dans laquelle on peut lire notamment ceci : « Une telle pièce ne peut tenir que par une puissante philosophie de l'Histoire, comme dans Shakespeare. Vous avez conduit l'histoire à sa métaphysique propre, c'est-à-dire à la sanglante farce. »), émet aussi une critique :

> j'ai regretté que la vision d'une histoire « possible », où les choses seraient « à leur place », soit venue édulcorer un peu le spectacle dans sa portée tragique, à la fin – je ne crois à aucun gîte. Il me semble qu'il ne faut pas avoir peur d'aller jusqu'au bout de la grimace historique – aimez l'art le plus cruel, celui de Candide, qui fait même grincer le jardin qu'il nous faut cultiver. Il n'y a pas de morale en art – sa plus haute morale est précisément dans le regard le plus solitaire. (Dieguez 1964)

Manuel de Diéguez aura sans doute vu juste, tant dans sa remarque d'appréciation générale de *Bramboura* que dans sa réserve quant à la pertinence de la fin de cette pièce. Ce qui affaiblit, en effet, quelque peu la valeur de ce texte, aux qualités par ailleurs inestimables, c'est son message (antimoderne) exprimé par endroits de façon un peu trop directe, voire didactique (il est vrai que le genre dramatique s'y prête bien plus que le roman). Pour la défense de Cazaban, je rappellerai l'influence qu'aura exercé sur lui René Guénon, penseur préoccupé par l'essence des choses et le principe originel, auteur de *La Crise du Monde moderne* (Guénon 1946), dont Cazaban aura vanté les mérites devant nombre de ses amis – notamment Paul Barbăneagră –, même si, par son écriture plutôt flamboyante et par ses centres d'intérêts fort variés, Théodore Cazaban s'éloigne de la doctrine guénonienne, s'avérant non pas un « immobiliste » ou quelque autre « ultraciste », qu'Antoine Compagnon allait précisément opposer aux vrais et magnifiques antimodernes, mais un esprit moderne « en délicatesse avec les Temps modernes » (Compagnon 2005 : 9). Et pour lequel la littérature était toujours à inventer.

Plus généralement parlant, *Parages* et, dans une moindre mesure, *Bramboura* sont des œuvres cosmopolites, connectées à ce que Pascale Casanova

appelait « l'horloge littéraire » (mondiale), à savoir « les lois internationales » et les « révolutions esthétiques qui font date dans l'espace littéraire mondial » (Casanova 2008 : 144). Lois et révolutions qu'ignorent les écrivains « nationaux », ceux qui « ont en commun d'ignorer la concurrence mondiale, donc la mesure du temps de la littérature, et de ne considérer que les normes et les limites nationales assignées aux pratiques littéraires » (Casanova 2008 : 143). Mais les choses ne sont pas aussi simples. Pour cosmopolite et (anti)moderne que soit la création de Cazaban, son parcours existentiel reste en bonne partie lié au destin de la Roumanie et à la communauté roumaine en exil, avec ses problèmes et ses manques. Donc l'écrivain aura jusqu'au bout continué d'être attiré par le pôle national, ou plutôt tiraillé entre l'attrait de la littérature (y compris sous la forme d'une affirmation personnelle comme écrivain français dans l'espace public) et les divers engagements « politiques » nationaux (d'ailleurs, son abandon de la littérature y trouve une première explication). Une liste non-exhaustive de ses engagements et autres activités en exil comprend : ses activités de journaliste pour la radio Europe Libre (rédaction en langue roumaine), de rédacteur de *La Nation Roumaine* (l'un des organes parisiens de l'exil roumain) et de collaborateur de quelques autres publications éditées par l'exil roumain, sa charge de secrétaire de la Fondation Universitaire Carol Ier, recréée en exil, et de vice-président du Centre Roumain de Recherches de Paris, sans oublier sa proximité avec le Comité National Roumain (qui se prétendait une sorte de Gouvernement roumain en exil). Vivant à Paris, bien informé et concerné par ce qui s'y passait, il a néanmoins continué de vivre dans l'horizon roumain. Il n'est peut-être pas inutile de mentionner que, faute de proposer, après *Parages*, un ou plusieurs autres romans à son éditeur français, il lui a un jour soumis un certain nombre de traductions de poèmes d'Eminescu. Gallimard n'en a pas voulu. Ces versions paraîtront bien plus tard, en 2000, en Roumanie, et ce fut à vrai dire le début éditorial de Cazaban dans son pays d'origine, le commencement de sa réception comme écrivain roumain de l'exil.

Quelle réception roumaine (anthume et posthume) de Cazaban ?

En France, aujourd'hui complètement tombé dans l'oubli (ou, pour être plus précis, sans jamais y avoir véritablement acquis une notoriété), Théodore / Theodor Cazaban pourrait avoir encore une chance d'accéder à une forme de reconnaissance digne de ce nom dans son pays d'origine, la Roumanie.

Le début des années 2000 voit la parution de quelques ouvrages signés du nom roumain de l'écrivain, à commencer par un livret bilingue de poèmes d'Eminescu, dont les versions françaises avaient été réalisées par Cazaban au cours des années 1950–1960, *Lumière de lune – poèmes / Lumină de lună – poeme* (Eminescu 2000). Comme le traducteur le montre dans un texte qui figure sur la quatrième de couverture, de même que dans une note du traducteur préliminaire, Cazaban fait partie de la grande famille de ceux qui considèrent la poésie d'Eminescu et l'éthos roumain comme intraduisibles (surtout en français, en raison de la puissance du concept et de la tradition rhétorique qui entraveraient la bonne réception du mot poétique). Pour Cazaban, ces exercices de traduction poétique constituèrent autant d'occasions de retrouver « le chant de la terre roumaine » (Eminescu 2000). Même s'il affirme qu'à travers la langue roumaine, on peut vivre dans n'importe quel endroit du monde, y compris à Paris, Cazaban ne va pas jusqu'à « désolidariser la langue et le peuple », comme l'ont proposé et tenté des esprits comme Hannah Arendt ou Jacques Derrida (Cassin 2013 : 109), et ainsi totalement embrasser cette pensée « plus large, plus accueillante », qui propose « une vision du monde délivrée de toutes les appartenances » (Cassin 2013 : 23), appelée de leurs vœux par beaucoup d'intellectuels actuels, à l'instar de Barbara Cassin.

En 2002, paraissent deux ouvrages de Cazaban, un livre d'entretiens conduits par Cristian Bădiliță, *Captiv în lumea liberă* (qui connaîtra une deuxième édition en 2010) et un recueil d'essais et chroniques littéraires, *Eseuri și cronici literare*. Pour ce qui est du premier d'entre eux, le titre seul (en français *Captif dans le monde libre*) renseigne sur un exil cazabanien inconfortable. Portant sur la biographie de l'auteur interviewé, le livre s'attarde sur les milieux intellectuels parisiens de la seconde moitié du XXe siècle et leurs idéologies, face auxquels Cazaban se montre parfois compréhensif et même admiratif,

souvent déçu ou exaspéré. *Eseuri și cronici literare* reprend une partie des textes rédigés dans les années 1950–1960, publiés dans différents organes de presse de l'exil roumain. Le grand thème de ces textes est aussi l'exil (à travers des analyses et remarques sur différents écrivains exilés et leurs publications).

Un deuxième volet de la réception roumaine de Cazaban est esquissé après la mort de l'écrivain, survenue à Versailles le 4 mars 2016. Il s'agit de la publication en traduction roumaine de ses principales œuvres rédigées en langue française, à savoir *Cotloane* (traduction de *Parages*) et l'édition bilingue *Bramboura ou l'Esprit puni / Brambura sau Spiritul pedepsit* (cette dernière jamais éditée auparavant). Bien évidemment, je ne reviendrai pas sur ces textes, me bornant à signaler le fait que *Cotloane* (Cazaban 2018) semble un livre-fantôme, étant pratiquement introuvable, alors que la pièce de théâtre bénéficie d'une circulation normale. Malgré un intérêt à peu près constant en Roumanie depuis 1990 pour la (re)découverte des écrivains roumains exilés durant la période communiste et, depuis quelques années, un retour en force remarqué des grandes œuvres antimodernes (dans l'espace français et roumain tout à la fois), grâce à l'ouvrage d'Antoine Compagnon paru en 2005, on est loin d'une consécration et d'une diffusion conséquente d'un auteur oublié comme Cazaban.

En guise de conclusion

Que faut-il retenir de ce parcours atypique ? Sur les raisons du silence de Cazaban, on peut émettre plusieurs hypothèses. L'écrivain lui-même ne s'est jamais véritablement confessé à ce sujet, même si c'est une question souvent abordée dans ses interviews. Le plus souvent il a préféré couper court aux explications, en évoquant le fait d'avoir dû travailler pour gagner sa vie, ou encore le fait qu'un écrivain est parfois un être sensible qui ne trouve pas facilement sa place dans la société, acceptant de se considérer lui-même comme un écrivain raté. Il semble certain que son tiraillement entre la pleine intégration française (et internationale) et l'attrait du pôle national – à travers les milieux de l'exil, très peu préoccupés par les enjeux littéraires du moment –, ainsi que le divorce idéologique d'avec l'intelligentsia française l'auront conduit progressivement au retrait et au silence. Mais ce n'est sans doute pas tout. Irina Mavrodin trou-

vait une explication d'ordre esthétique à l'abandon de l'écriture par Cazaban : « il suffit qu'un auteur ait trouvé un nouveau paradigme, et c'est le cas de Théodore Cazaban », la « fabrication » de la série peut ensuite continuer ou pas (Mavrodin 1999 : 128–129).[14] Maurice Blanchot n'aurait pas trouvé cette idée saugrenue, lui qui évoquait, en parlant de Joseph Joubert (« auteur sans livre », « écrivain sans écrit »), la « source de l'écriture », le « point » central d'où pourraient jaillir de nombreux livres, mais qui « dispenserait » l'écrivain « d'en écrire » (Blanchot 1959 : 70–71). Nous pouvons aller encore plus loin et penser à l'œuvre telle que le poïéticien René Passeron, à la suite d'Étienne Souriau, l'envisageait : comme une « créature », c'est-à-dire comme « personne » (Passeron 1989 : 125). La fin de *Parages*, que je me plais à citer souvent, semble en tout cas être le lieu qui permet à l'œuvre cazabanienne de s'émanciper de son auteur et de prendre congé de lui, en lui imposant le silence : « […] et alors je comprends que ce discours doit cesser, que tout a été dit, même plus qu'il ne fallait, que désormais, pour longtemps, c'est au silence de s'installer dans cet équilibre terrible de ce qui n'est plus, de ce qui n'est pas encore, de ce qui est ainsi. On rentre. » (Cazaban 1963 : 247). Ainsi s'achève l'unique roman de Théodore Cazaban, écrivain qui aura évité tout risque de redite, préférant revenir sur certaines de ses obsessions présentes de façon diffuse dans le roman à travers le changement de genre. Le dernier Barthes aurait appelé cela « supplément et non pas redondance », marque de « délicatesse » (Barthes 2002 : 61). Mentionnons aussi Carlo Ossola, qui en 2011 a consacré un bref texte, *En pure perte. Le renoncement et le gratuit*, à ce qui fait modestement face à « la sagesse active » de notre temps, à savoir « les vertus passives, la patience, le renoncement, le détachement, la pure perte de soi » (Ossola 2011 : 7). Voilà un terrain sur lequel l'œuvre de Théodore Cazaban trouve certainement sa place, car une œuvre existe même en dehors de tout circuit de « consommation

14 „[…] dintr-un punct de vedere strict estetic, « seria » nu trebuie neapărat să continue, este de ajuns că un autor a găsit o nouă paradigmă, și e cazul lui Théodore Cazaban. « Fabricația » (dau aici termenului sensul pozitiv pe care i-l dădea Valéry) poate să continue la nesfârșit și sunt sigură că un autor atât de rafinat, de elaborat, totodată de o asemenea autenticitate a scriiturii și de o asemenea autocunoaștere ca scriitor […], *a decis* să rămână autorul unei singure cărți tocmai în urma unei evidențe (deci nu printr-un proces rațional) ce-i arăta inanitatea (din punct de vedere estetic) scrierii unei noi cărți în coordonatele paradigmei pe care o inventase." (Mavrodin 1999 : 128–129).

esthétique », elle est alors située « dans la *Geschichte*, non dans la *Historie* » (Passeron 1996 : 105).

Bibliographie

Cazaban, Théodore (1963) : *Parages*. Paris : Gallimard.

Cazaban, Theodor (1997) : „Ploaie la Chantilly", traducere din limba franceză de Cornelia Ștefănescu. In : *Jurnalul literar*, 27–30 (sept. 1997), 43–48 (nov. 1997).

Cazaban, Theodor (2002) : *Eseuri și cronici literare*. București : Jurnalul literar.

Cazaban, Theodor, Bădiliță, Cristian (2002) : *Captiv în lumea liberă*. Theodor Cazaban în dialog cu Cristian Bădiliță, cu o postfață de Al. Paleologu. Cluj : Echinox.

Cazaban, Theodor, Bădiliță, Cristian (2010) : *Captiv în lumea liberă*. Theodor Cazaban în dialog cu Cristian Bădiliță, cu o postfață de Al. Paleologu, ediția a II-a. Târgu-Lăpuș : Galaxia Gutenberg.

Cazaban, Theodor (2018) : *Cotloane*, traducere din limba franceză de Olimpia Coroamă, cuvânt înainte de Gina Puică. București : Institutul Cultural Român.

Cazaban, Theodor (2020) : *Bramboura ou l'Esprit puni / Brambura sau Spiritul pedepsit*, cuvânt înainte de Gina Puică, traducere din limba franceză de Olimpia Coroamă. București : Editura Institutului Cultural Român.

Eminescu, Mihai ; Cazaban, Theodor (trad.) (2000) : *Lumière de lune. Poèmes / Lumină de lună*. Poeme, versiune în limba franceză de Theodor Cazaban. București : Jurnalul literar.

Amariu, Constantin (1963) : « Dans les parages de l'absolu. La démarche poétique de Th. Cazaban ». In : *La Nation Roumaine*, p. 2 (coupure de presse remise par Cazaban).

Barthes, Roland (2002) : *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*. Text établi, adnnoté et présenté par Thomas Clerc. Paris : Seuil/IMEC.

Beretta, Marie-Flore, Dufour, Julien, Reck, Isabelle, Weber, Edgard (dir.) (2013) : *Langue(s) d'écrivains.* Presses Universitaires de Strasbourg.

Blanchot, Maurice (1959) : *Le livre à venir*. Paris : Gallimard.

Bonhomme, Béatrice (2018) : « Préface ». In Puică, Gina (2018) : *Theodor Cazaban ou La révolte silencieuse. Un écrivain roumain en exil*. Paris : Hermann.

Brunetière, Philippe (1963) : « Parages ». In : *Tribune de Genève* (information parvenue à nous en coupure de presse).

Casanova, Pascale (2008) : *La République mondiale des Lettres*, Édition revue et corrigée. Paris : Seuil.

Cassin, Barbara (2013) : *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*. Paris : Autrement.

Christodorescu, Anca-Maria, Kahane, Zelma, Balmuş, Elvira (1998) : *Dictionnaire roumain-français*, Bucureşti : Editura 100+1 Gramar.

Compagnon, Antoine (2005) : *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : Gallimard.

Deleuze, Gilles (1993) : *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles (2018) : « Les sociétés de contrôle ». In : *EcoRev'*, 1 (46), 5–12. En ligne : https://www.cairn.info/revue-ecorev-2018-1-page-5.htm?ref=doi (consulté le 10.11.2022).

Depardon, Raymond, Daoud, Kamel (2022) : *Son œil dans ma main. Algérie 1961–2019* (catalogue d'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe). Marseille : Images plurielles.

Diéguez, Manuel de (1964) : fragment de lettre remis par Cazaban, sans date.

Eliade, Mircea ([1963], 1997) : [Lettre du 10 juillet 1963 adressée à Théodore Cazaban depuis Chicago]. In : *Jurnalul literar* 27–30, p. 1.

Guénon, René (1946) : *La Crise du Monde moderne*. Paris : Gallimard.

Ierunca, Virgil (1963) : « *Parages* de Theodor Cazaban ». In : *România* 71, p. 6.

Lovinescu, Monica (2001) : *La Apa Vavilonului* /2, 1960–1980. Bucureşti : Humanitas.

Mauriac, Claude (1963) : « Découverte de Théodore Cazaban ». In : *Le Figaro* (15 mai).

Mavrodin, Irina (1999) : « Théodore Cazaban sau Cărțile își au soarta lor ». In : Mavrodin Irina (1999) : *Uimire și Poiesis*. Craiova : Scrisul românesc, p. 127–129.

Ossola, Carlo (2011) : *En pure perte. Le renoncement et le gratuit*. Paris : Payot & Rivages.

Passeron, René (1989) : *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck.

Passeron, René (1996) : *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. ae2cg Éditions & Presses Universitaires de Valenciennes.

Puică, Gina (2012) : *Théodore Cazaban. Être l'auteur d'un seul livre*. Lille : Atelier National de Reproductions des Thèses (ANRT).

Puică, Gina (2018) : *Theodor Cazaban ou La révolte silencieuse. Un écrivain roumain en exil*. Paris : Hermann.

Robbe-Grillet, Alain ([1961], 1996) : *Pour un Nouveau Roman*. Paris : Minuit (coll : Critique).

Sarraute, Nathalie (1956) : *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard.

Soare, Oana (2017) : *Ceilalți moderni, antimodernii. Cazul românesc*. București : Editura Muzeul Literaturii Române.

S.P. [Willy de Spens] (1963) : « Théodore Cazaban : Parages (Gallimard) ». In : *Nouvelle Revue Française* 129, p. 136.

Isabel Richter*

Emeric Marcier: Die Konversionen eines rumänisch-brasilianischen Künstlers

*The Romanian-Jewish artist Emeric Marcier (*1916 in Cluj-Napoca †1990 in Paris) – who fled from Paris first to Lisbon and then to Brazil during WWII – continuously crossed borders throughout his life, whether in a cultural, national, religious, artistic, or linguistic sense. In his tropical exile, Marcier abandoned the surrealist art movement and turned to religious motifs, reflecting on the past, the present and visions of the future. From Jew to Catholic, from surrealist to a famous religious painter: what appears to be a rupture reveals the development of a transcendental turn toward the universal that erases different kinds of borders. Suffering, transformations, redemption, the dissolution of dualisms and identities in transition are central motifs in his works of art. Deported to life is the title of Marcier's autobiography, published in Brazil in 2004. It is a Romanian, Jewish, Italian, French and Brazilian story all at once, to name just a few possible narratives. The complex case of the artist represents a challenge for both the field of exile studies and art history. It shows, how biographical decisions and socio-political circumstances as well as a certain blindness in both the context of art history and research on memory culture, can lead relevant artworks to fall into decay or oblivion.*

Exilkunst, religiöse Kunst, Surrealismus, Emeric Marcier, jüdisches Exil, Konversion

exile art, religious art, surrealism, Emeric Marcier, jewish exile, conversion

* Freie Universität Berlin.

Isabel Richter

Einführung

Am 23. September 2019 überreichte der Architekt Matias Marcier aus Rio de Janeiro dem Direktor des Kunstmuseums Cluj-Napoca in Rumänien, Lucian Nastasă-Kovacs, im dortigen Tonitza-Saal drei Werke seines 1990 verstorbenen Vaters. Es handelt sich um ein Selbstporträt (1990, Öl auf Leinwand, 82x66 cm), das Bild *Place des Vosges* (1986, Aquarell, 30x40 cm) und eine Darstellung namens *Garroteado* (1971, Öl auf Leinwand, 35x22 cm), welche fortan Bestandteil der Sammlung des Hauses sein werden.

Die drei Werke Emeric Marciers, welcher 1916 nur wenige Kilometer entfernt zur Welt kam, sind die einzigen in Europa, die sich in einer Museumssammlung befinden. Nicht nur in seinem Geburtsland Rumänien, in ganz Europa lassen sich kaum Hinterlassenschaften des Avantgarde-Künstlers finden, dessen Werke bis zu seinem Tod im Jahr 1990 in 30 Einzelausstellungen und 53 Gruppenausstellungen in Amerika, Europa und Asien gezeigt wurden; er schuf zudem 21 Wandgemälde, die meisten davon in Freskotechnik.

Zwei Jahre später wurde in der Zeitschrift *Tribuna învățământului* ein mehrseitiger Artikel über das Leben und die Arbeit Marciers veröffentlicht. Der Autor des Beitrages wurde zuvor im Museumsshop des *MAM* (Museum für Moderne Kunst) in Rio de Janeiro auf ein Buch aufmerksam: Marciers Autobiografie.[1] Des Portugiesischen mächtig, las er diese mit großem Interesse. Kurz darauf wurde sein Artikel über den rumänischstämmigen Brasilianer veröffentlicht (Lilea 2021).

Ebenfalls durch Radu Lilea initiiert, ist eine Übersetzung der Autobiographie ins Rumänische in Arbeit. Dass die Memoiren 2004 in Brasilien herausgebracht wurden, geht auf Matias Marcier zurück, der die Wege seines Vaters nachzuvollziehen suchte und sich bemüht, dessen Erbe zu bewahren. Die 1988 bis 1990 erfolgten Aufzeichnungen Marciers wurden von Matias und dessen Frau Hortense, Jahre nach dem Tode Emerics, transkribiert. Schließlich fand sich ein kleiner Verlag in Rio de Janeiro, welcher das Werk im Umfang von 1000 Exemplaren druckte.

1 Marcier, Emeric (2004): *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu Edições.

Der lebenslang zwischen den Kontinenten, Stadt und Land, Religionen, Sprachen und Kulturen oszillierende Künstler hatte zwar seine Wurzeln in Rumänien, lebte zudem in Mailand, Paris und Lissabon, bereiste regelmäßig Spanien, Süditalien, die Küste von Cornwall sowie Griechenland und hörte in Brasilien neben Mozart und Bach auch regelmäßig Maria Tănase – doch lange Zeit schien es, dass die Erinnerung an sein Wirken in Europa soweit verblasste, bis seine Existenz auf dem Heimatkontinent letztlich fast in Vergessenheit geriet.

Auch in Brasilien schwindet das Andenken an den einst ausgesprochen bekannten Künstler und vor allem seine Fresken sind von Verfall bedroht. Wo seine Relevanz liegt, wie weit sein Wirken an verschiedenen Orten ging, warum sich der Einsatz für einen Erhalt der Werke und des immateriellen Erbes in Form der Erinnerung lohnt und welche die Gründe des Vergessens sind, soll im Folgenden gezeigt werden; der Fokus wird dabei auf Resonanzen innerhalb Brasiliens und Europas, kosmopolitische Faktoren im Leben und Wirken Marciers sowie auf Simultaneitäten in den Kunstwerken gelegt.

Spuren Marciers in Europa: 1916–1940

Unser individuelles und kollektives, privates und öffentliches Leben hat mit Formen des Vergessens zu tun (Augé 2013: 30). Welche Spuren, materieller und immaterieller Art, hat der rumänisch-brasilianische Künstler hinterlassen, wie wird damit umgegangen, inwiefern sind seine Kunst und Biographie von globalen Ereignissen und transkulturellen Praktiken geprägt und wie können anhand dieser Künstlerbiographie und den Bildern Strukturen und übergeordneten Dynamiken offengelegt werden? Welche Rolle spielen das Exil, seine Konversion vom Juden- zum Christentum und Tendenzen in der Kunstwelt in Hinblick auf sein kreatives Schaffen und die spätere Rezeption an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten?

Um sich Antworten annähern zu können, soll zunächst auf die Biographie eingegangen werden. „Deportiert zum Leben“, oder auch „Deportiert auf Le-

benszeit“ lautet der Titel seiner Erinnerungen, die er von 1988 bis 1990 auf Portugiesisch in Form einer Autobiographie schrieb.[2]

Marcier kam im November 1916 als erstgeborener Zwilling[3] in Siebenbürgen[4] zur Welt und wuchs in einer jüdischen, ungarischsprachigen Beamtenfamilie auf.[5] Nach seiner Geburt erhielt er den Namen Imre Rácz (ursprünglich hieß die Familie Rosenmann; diese änderte den jüdischen Namen aufgrund von Antisemitismus viele Jahre vor der Geburt der Kinder), er wurde außerhalb der Familie jedoch „Emeric“ genannt und schuf das Pseudonym Marcier[6] mit circa 20 Jahren durch ein Anagramm seines Namens.

Der Oberschüler widersetzte sich der von seinem Vater angestrebten Ingenieurskarriere und arbeitete bereits in jungen Jahren an der Seite des lithografischen Künstlers Alex Leon (Sándor Löwinger).[7] Er berichtete über antisemitische Diskriminierungen an der Schule, insbesondere durch Lehrkräfte (Marcier 2004: 17). Er verließ Rumänien 1936, um an der *Accademia di Brera* in Mailand Kunst zu studieren, wo er eine Abschlussarbeit über Picassos *Guernica* schrieb.[8] Dies als jüdischer Student im faschistischen Italien zu vollbringen, scheint an ein Wunder zu grenzen, aber es wurde ihm dank seines Professors Giuseppe Palanti ermöglicht.

Zwei Jahre später musste der junge Spezialist für Freskenmalerei, inzwischen dazu gedrängt, sich italienisiert „Marcieri“ zu nennen, wegen der Rassengesetze

---

2 Im Original: *Deportado para a vida.*

3 Sein Bruder Endre/André wurde ebenfalls Künstler. Wie Imre/Emeric konvertierte er zum Katholizismus. Er lebte in Chile und in den USA und lehrte ab 1951 an der *Columbia University*.

4 Seit 1918 Teil von Rumänien.

5 Auch wenn seine Familie ungarisch sprachig war, hat sich Marcier selbst nie als Ungar, sondern als Rumäne bezeichnet. Er behauptete zudem, der ungarischen Sprache später nicht mehr mächtig gewesen zu sein. Vgl. Marcier 2004, S. 39.

6 Er änderte Imre Rácz in Marcier, wobei er den Buchstaben „z“ außen vorließ.

7 Alex Leon war das Pseudonym des rumänisch-ungarischen Grafikers und Malers Sándor Löwinger (1907–1944). Sein künstlerisches Werk, das aus dem Bereich des militanten Expressionismus stammt, ist von einer ständigen Unruhe geprägt. Er zeigt eine alptraumhafte, antijüdische Welt fast ein Jahrzehnt vor dem Holocaust. Er starb, von vorheriger Zwangsarbeit zusätzlich geschwächt, 1944 im Krieg.

8 Marcier sah das Werk auf der Pariser Weltausstellung im Juli 1937.

Universität und Land verlassen. Dabei hat sein Freund Saul Steinberg,[9] mit welchem er zuvor für die Zeitschrift *Il Settebello* gearbeitet hatte, noch in letzter Minute auf dem Bahnhof das Diplom überreichen können (Marcier 2004: 30).

1938 ging es somit ins erste Exil nach Paris. In Frankreich schloss er Freundschaft mit den Surrealisten Victor Brauner,[10] Gellu Naum und Ghérasim Luca sowie mit Árpád Szenes[11] und Maria Helena Vieira da Silva.[12] Er hat sich zudem an der *École nationale supérieure des beaux-arts* eingeschrieben. Aber auch dort kam es zu einer „Vertreibung aus dem Paradies“ (Marcier 2004: 45). Sein Plan, sich über Portugal in die Vereinigten Staaten abzusetzen, ging nicht auf: Doch mit Hilfe des brasilianischen Konsuls in Lissabon gelang es ihm schließlich im April 1940 nach Rio de Janeiro zu fliehen – die Einreisepapiere gaben ihn als Touristen katholischer Konfession aus, da Brasilien zur Zeit der Vargas-Regierung jüdischen Flüchtlingen ohne technische Ausbildung kein Asyl gewährte.[13] Während seines Aufenthaltes in Portugal hat er mit Zeichnungen an der Zeitschrift *Presença* mitgewirkt.

9 Saul Steinberg (1914–1999) war ein rumänisch-amerikanischer Cartoonist, der vor allem durch seine Illustrationen für das Magazin *The New Yorker* bekannt wurde.

10 Marcier durfte das Atelier Brauners nutzen, um dort zu arbeiten. Vgl. Marcier 2004, S. 31. Die rumänischen Künstler Victor Brauner, Gellu Naum und Jacques Hérold schufen surrealistische Werke, Brauner und Herold als Maler und Naum als Schriftsteller. Sie alle stammten aus jüdischen Familien.

11 Árpád Szenes (1897–1985) war ein ungarisch-französischer Maler. 1925 ließ er sich in Paris nieder. Im Jahr 1929 lernte er Maria Helena Vieira da Silva kennen. Sie heirateten 1930 und er kam in Kontakt mit surrealistischen Künstler*innen, die seine Kunst in dieser Zeit beeinflussten. Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs flohen er und Vieira da Silva nach Brasilien, wenige Wochen nach Marciers Ankunft. Zuvor verbrachten sie gemeinsam mit Marcier einige Zeit in Lissabon.

12 Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992) war eine portugiesisch-französische Künstlerin, die vor allem durch ihre abstrakten Werke bekannt wurde. Sie lebte zwischen 1940–1947 in Brasilien, ab 1947 in Paris. Sie gewann unter anderem Preise auf der Biennale von São Paulo 1961. Ihr Frühwerk war von surrealistischen Bildern geprägt.

13 Der brasilianische Konsul in Lissabon, Joaquim Pinto Dias, stellte Emeric Rácz am 25. März 1940 ein Einreisevisum mit beschränktem Aufenthaltsrecht aus (Letra A von Art. 25. des Gesetzesdekrets Nr. 3.010, 1938. Art. 25). Auch in anderen Fällen stellte er offenbar trotz des Einreiseverbots Visa für Personen jüdischer Herkunft aus; dies geht aus einem Schreiben von Maurício Nabuco (Generalsekretär des Außenministeriums) an Pinto Dias vom 9. Dezember 1940 hervor. Er sprach von „Unregelmäßigkeiten bei der Eintragung von Visa in israelische Pässe“ und kritisierte die Ausstellung von Visa für Juden. Mehr über den Einwanderungsprozess: vgl. Koifman 2017.



Fig. 1. Emeric Marcier in seinem Atelier in Paris-Montparnasse, welches er von Victor Brauner übernahm. 1939. Foto: Archiv Matias Marcier, Rio de Janeiro.

Vom Exilierten zum Immigranten: Brasilien in den 1940er Jahren

Durch Empfehlungsschreiben des portugiesischen Schriftstellers Osório de Oliveira[14] an die brasilianischen Intellektuellen José Lins do Rego,[15] Mário de

14 José Osório de Oliveira (1900–1964) war Journalist, Essayist und Chefredakteur der Zeitschrift *Descobrimento*. Er schrieb außerdem Beiträge für *Seara Nova*, *O Mundo Português, Colóquio* und *Claridade*.

15 José Lins do Rego Cavalcanti (1901–1957) war ein brasilianischer Schriftsteller, der vor allem für seine halb-autobiografischen Werke über den Zuckerrohr-Zyklus bekannt ist.

Andrade[16] und Cândido Portinari[17] gelang es dem jungen Emeric schnell, sich in das Milieu des kulturellen Zentrums von Rio einzugliedern.[18] Er brachte seine neuesten Werke aus Europa mit, Zeichnungen im surrealistischen Stil, von Kriegserfahrungen geprägt.

Die ersten Wochen in Brasilien erörterte der junge Exilierte, trotz der von ihm positiv geschilderten Begegnungen mit den Autoren, als befremdlich. Durch den Wegfall der Lebensgefahr gab es Raum für Zukunftsängste. Die Dauer des Aufenthaltes war unvorhersehbar; seine Isolation als Künstler war zudem mit existentiellen Fragen des Überlebens verbunden.

Entwurzelung und das Empfinden des Heimatverlustes kamen zum Ausdruck. Sprachliche Barrieren und fehlende Strukturen der Kunstwelt wurden deutlich: In Brasilien suchte er vergeblich nach Anknüpfungspunkten. Die Identität einer Person bestehe laut Paul Ricœur aus Identifikationen mit Anderen. Sie entwickle sich erst in spezifischen Situationen, in denen sich unterschiedliche Handlungsoptionen zeigen und eine Anerkennung erfolge. Dieser Weg der Anerkennung umfasse sowohl den leidenden als auch den handelnden Menschen (Ricœur 1996). Vor allem durch die Entscheidung einer Annäherung an Autor*innen, die er im Umfeld von Jorge de Lima fand, konnte Marcier einen Ausweg aus der existentiellen Unsicherheit finden, indem er Anerkennung bekam.

Der Fall Marcier bietet Material für die Erforschung eines Lebens, welches von Beginn an von Fremdheitserfahrung, Migration und Transkulturalität geprägt war. Rumänien, Italien, Frankreich, Portugal und Brasilien haben Marcier beeinflusst und verändert. Auch durch Begegnungen machte er die Erfahrung verschiedener Grenzüberschreitungen. Generell sprachen wenige

16 Mário de Andrade (1893–1945) war ein brasilianischer Schriftsteller und Musikwissenschaftler. Er ist von großer Bedeutung für die brasilianische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, einer der Begründer des *modernismo* im Land und er schuf mit der Veröffentlichung seiner *Pauliceia Desvairada* im Jahr 1922 ein großes Werk der modernen brasilianischen Poesie. Auch auf dem Gebiet der Musikethnologie reicht sein Einfluss weit über Brasilien hinaus.

17 Cândido Portinari (1903–1962) gilt als einer der wichtigsten und bekanntesten brasilianischen Maler.

18 Die erste Ausstellung fand am 20. Juni 1940 im Palace Hotel statt und wurde von der Vereinigung brasilianischer Künstler organisiert, nachdem eine Ausstellung von Alberto da Veiga Guinard aufgrund von Unstimmigkeiten abgesagt worden war.

Emigrant*innen von einer „neuen Heimat“, die sie im Aufnahmeland fanden. So beschrieb beispielsweise Jean Améry (Améry 1977), dass, wer die Heimat verloren habe, ein Verlorener bleibe, selbst wenn derjenige in der Fremde lerne, den Fuß auf den Boden zu setzen.

Der Ausdruck des „Bodenverlustes“ ist häufig in Berichten von Exilierten zu finden. Vilém Flusser prägte in diesem Sinne den Begriff der „Bodenlosigkeit“. Er brachte diese in Verbindung mit einer Erfahrung der Einsamkeit, die jedoch auch neue Möglichkeiten böte. Demnach können „Menschen, die jeden Boden unter den Füßen verloren haben, […] als Laboratorium für andere dienen. Sie existieren intensiver, falls man als ‚Existenz‘ ein Leben in der Bodenlosigkeit verstehen will“ (Flusser 1992: 11).

Durch den Umstand des Lebens im Exil bot neben der einzigen „Heimat Kunst“, die Marcier mitnehmen konnte, auch die Hinwendung zur Religion eine Möglichkeit der Identifikation und der Hoffnung, beziehungsweise diese kann, wie Jean Améry schrieb, auch zu einer Art von Heimat werden:

> Wenn es mir schon an dieser Stelle erlaubt ist, eine erste und vorläufige Antwort zu geben auf die Frage, wieviel Heimat der Mensch braucht, möchte ich sagen: umso mehr, je weniger davon er mit sich tragen kann. Denn es gibt ja so etwas wie mobile Heimat oder zumindest Heimatersatz. Das kann Religion sein, wie die jüdische (Améry 1977: 81).

Auch wenn Marcier in seinen Erinnerungen kaum über das Judentum oder Jüdisch-Sein reflektiert und er im Exil sein Judentum auch keinesfalls plötzlich „entdeckte“, so wurde Religion – in dem Fall das Christentum – nach und nach zu einer Art Heimat für ihn, welche sich direkt in seiner Kunst zu spiegeln begann.

Marcier hatte zwar seine Kunst; die Bedingungen, davon leben zu können, waren in Brasilien jedoch äußerst schwer. Anfang der vierziger Jahre in Rio de Janeiro gelandet, mittellos, ohne der Landessprache mächtig zu sein, war sein einziges Kapital seine Werke, die von grauen Tönen, Kriegs-, Massaker- und Soldatendarstellungen im surrealistischen Stil geprägt waren. Er kam mit seinen „Guernicas“ und Eindrücken aus Paris in den hellen Tropen an, suchte vergeblich nach Galerien und fühlte sich mit seinen Werken allein und fehl am Platze.

Er hat keinen abrupten, radikalen Bruch vollzogen, weder als Künstler noch als Mensch. Schrittweise erfolgte eine Wandlung in den Bereichen Biografie, Glaube und Kunst. Marcier und seine Werke konvertierten, transformierten in ihrer äußeren Form, ohne dass sich das Essentielle, die Darstellung der Empfindungen von Leiden und Ängsten, veränderte.



Fig. 2. Marcier, Emeric. *O juízo final*, 1942, Öl auf Leinwand, 150x250 cm, Rio de Janeiro, private Sammlung.

Nicht nur, aber auch durch die Begegnungen und enge Freundschaften mit Murilo Mendes,[19] Jorge de Lima[20] und Lúcio Cardoso[21] fand der junge Künstler

19 Murilo Mendes (1901–1975) war ein brasilianischer Schriftsteller, der nach einer religiösen Krise, die durch den frühen Tod seines Freundes, dem Autor und Künstler Ismael Nery 1934 ausgelöst wurde, zum Katholizismus konvertierte.

20 Jorge de Lima (1893–1953) war ein brasilianischer Dichter, Romancier, Maler, Politiker, Arzt, Essayist und Übersetzer. Der in Alagoas geborene Künstler zog 1930 nach Rio de Janeiro und machte sein Sprechzimmer zu einem Treffpunkt für Künstler*innen und Intellektuelle der damaligen Zeit, wie Murilo Mendes und José Lins do Rego. Ab 1935 wandte er sich gemeinsam mit Murilo Mendes dem Katholizismus zu.

21 Lúcio Cardoso (1912–1968) war ein brasilianischer Schriftsteller. Als Dramatiker, Romancier und Lyriker ist er einer der wichtigsten Existentialisten der brasilianischen Literatur. Cardosos Werk ist geprägt von der Frage nach dem Wesen des Menschen, aber auch von seiner

Hoffnung im Christentum, was sich in seiner Kunst widerspiegelte. Genannte Freunde setzten ihren Glauben mitsamt Zweifeln und Kritik an Gesellschaft in ihren Texten kreativ um, sie waren offen eingestellt und sahen ihre Werke als universal an, sich dem damals allgegenwärtigen Nationalismus entgegenstellend. Surrealismus und Mystik trafen dabei auf Kosmopolitismus und Hoffnung. Enge Verbindungen zu Europa, vor allem nach Frankreich, boten Marcier zudem ein Stück Heimat in den Kreisen dieser Autoren. Diese Einflüsse wirkten auf die Werke und seine Sicht der Welt.

Es folgten bereits wenige Monate nach Marciers Ankunft in Brasilien Ausstellungen und renommierte Kritiker lobten seine Kunst bereits in den frühen 1940er Jahren (vgl. Andrade 1944, Bandeira 1942, Mendes 1944, Ivo 1944). Nach und nach schuf er immer mehr Werke mit religiösen Motiven, in welchen er aktuelles Leiden, Kriegs- und Diktaturerfahrungen mit einbrachte.

Bei einer Kreuzigungsdarstellung von 1942 beispielsweise werden Pogrome gegen Jüd*innen in Form des brennenden Jerusalems dargestellt, ebenso wie Johannes der Täufer beim angstvollen Versuch, die Tora zu retten; in diesem Werk hat Marcier Jesus, ähnlich wie Chagall dies beispielsweise in seiner *Weißen Kreuzigung* von 1943 tat, ins Judentum „heimgeholt".

In einem Freskenzyklus, den Marcier 1946/47 schuf, wurde der erhängte Judas an dem Tag gemalt, als die Urteile in den Nürnberger Prozessen vollstreckt wurden (Baptista 2000: 61) und der Turm von Babel wird mit darüber kreisenden Kriegsflugzeugen dargestellt. In einem anderen Werk ist zu sehen, wie Franco-Soldaten Jesus abführen. In den 1970er Jahren hat er den heiligen Sebastian in Rio de Janeiro gemalt, der während der brasilianischen Militärdiktatur mit Stromschlägen gefoltert wird. So wurden die alten, biblischen Leiden aktualisiert, wobei zu vermerken sei, dass die Aktualisierung nicht nur im Moment der Produktion des Kunstwerkes geschah, sondern sich weiterhin in den verschiedenen Momenten der Rezeption vollzieht.

Homosexualität sowie von den Zweifeln und Schuldgefühlen, die durch seine katholische Erziehung hervorgerufen wurden. In intimen Reflexionen versucht er, das Innere des Menschen zu beleuchten und die ungehörten Stimmen des Seins und der *conditio humana* in den Mittelpunkt zu stellen. Er war Taufpate Marciers im Jahr 1943.

Seine erste in Brasilien ausgestellte Kreuzigungsdarstellung, die sich durch einen eher expressionistischen und düsteren Stil auszeichnet, erregte die Aufmerksamkeit von Dominikanermönchen, Freunden der oben genannten Schriftsteller. Die Ausbildung vieler dieser Novizen fand im französischen Kloster *Saint Maximin* statt, wo sie direkt von den Ideen der Pater Marie-Alain Couturier und Pie Reymond Régamey beeinflusst wurden, welche eine Verbindung zwischen moderner Kunst und der Kirche wieder aufleben lassen wollten. Fortan pflegte Marcier Freundschaften zu einigen der Mönche.

Aber auch die alten Kirchen und Landschaften der ehemaligen Goldminen-Region Minas Gerais und die Werke des lokalen Barock-Künstlers Aleijadinho,[22] die er auf einer Reise im Rahmen eines Beitrags für die Zeitschrift *O Cruzeiro* kennenlernte, haben dazu beigetragen, dass er sich der katholischen Welt zuwandte.

Der Kunstkritiker Roberto Alvim Corrêa schrieb 1956 in der Zeitung *Para Todos*, dass die in den Werken erzählte Geschichte sich derjenigen des Lebens von Marcier annähern würde. Durch den Künstler, aber nicht nur für ihn, würde in den Bildern die Vergangenheit zur Gegenwart, zur Zukunft, zum Repräsentativen, zur Garantie, zu etwas, was immer wieder auferstehe und zur Bereicherung, im linearen, achromatischen Bild eines ewig brasilianischen Schicksals (Corrêa 1956). Der Autor, Journalist und Kurator José Roberto Teixeira Leite meinte: „Wir kennen keinen anderen Künstler, der das Drama der Passion Christi mit solcher Intensität interpretiert hat" (Teixeira Leite 1968).

Kreativer Schmelztiegel: Leben in den Exilpensionen in Santa Teresa

Auf das Umfeld ins Santa Teresa, in welchem Marcier die ersten Jahre verbrachte (1940–1942; 1944–1946), soll aufgrund der übergeordneten Bedeutung als Gedächtnisort mit bedeutendem Einfluss auf Kunst und Literatur Brasiliens

22 Antônio Francisco Lisboa, genannt Aleijadinho (1738–1814) war der bedeutendste Baumeister und Bildhauer des brasilianischen Barocks. Sein Werk ist in verschiedenen Orten des Bundesstaates Minas Gerais, Brasilien, zu sehen.

näher eingegangen werden. In den 1940er Jahren fanden dort viele vor dem Zweiten Weltkrieg geflohene junge Künstler*innen Unterkunft, insbesondere in der in der Pension *Internacional*, welche sich in der Rua Almirante Alexandrino befand.

Die „Exilpensionen“ wurden somit zu einer Heterotopie[23] in Form eines kreativen Schmelztiegels für Intellektuelle aus Frankreich, Rumänien, der Schweiz, Polen, Deutschland, Portugal, Ungarn, Japan, Belgien und Italien.[24] Auch bekannte Brasilianer*innen wie Murilo Mendes, Cecília Meireles und Athos Bulcão verkehrten dort (Morais 1986).

Die Tendenz, sich einen Schutzraum zu schaffen und mit Personen zu umgeben, denen ähnliches widerfahren ist, wurde für viele Neuankömmlinge nach der Flucht aus Europa in Santa Teresa fortgesetzt. Dabei verfügten die meisten über wenig Aufnahmekapazität in Bezug auf das sie umgebene, fremd erscheinende Brasilien. Maria Helena Vieira da Silva erinnerte sich in einem Interview:

> In Brasilien war ich sehr von den Ereignissen geprägt, so dass ich ein bisschen mit dem Kopf in Europa lebte. Ich wusste also sehr wenig über Brasilien. Ich traf eine Gruppe von Leuten, die ich sehr mochte […]. Damals konnten wir nicht durch das Land reisen, das Leben war schwierig… aber in Europa lebte man so schlecht. Ich meine, für uns war es schon ein Wunder, dass wir überhaupt so leben konnten, wie wir es in Brasilien taten. […] Wir lebten wie ein Schmetterling. […] Die Bilder, die ich in Brasilien gemalt habe, waren sehr dunkel. Ich weiß nicht, warum. Ich glaube nicht, dass dies auf meine Sorgen zurückzuführen ist. Es muss etwas mit meiner Sehkraft gewesen sein. Wahr-

23 Heterotopie ist ein von Michel Foucault verwendeter Begriff für Räume oder Orte, die die gegebenen Normen nur teilweise umgesetzt haben oder die nach eigenen Regeln funktionieren (vgl. Foucault 1967).

24 Unter anderem Heinrich Boese, France Dupaty, Roger van Rogger, August Zamoisky, Milton Dacosta, José Boadela (der Jahre später Trauzeuge bei Marciers Hochzeit war), Inimá de Paula, Jean-Pierre Chabloz (Marciers Freund und Kollege aus seiner Studienzeit in Italien), Rubem Navarra, Árpád Szenes, Maria Helena Vieira da Silva, Antônio Boto, Jacques Van der Beuque und Carlos Scliar lebten dort eine Zeit lang (vgl. Morais 1986).

> scheinlich habe ich die Bilder heller gesehen, als ich sie gemalt habe. Ich weiß es nicht. Jedenfalls war es eine angespannte Zeit in Brasilien […]. (Morais 1986).[25]

Abgesehen von dem für die meisten noch ungeklärten Aufenthaltsstatus und der ständigen Sorge um die politische Entwicklung in Europa, wo Familie und Freund*innen ausharrten, wurde auch die Politik des *Estado Novo* skeptisch beobachtet. Fast alle hofften auf einen vorübergehenden Aufenthalt in Brasilien und waren mit dem Verlauf des Zweiten Weltkrieges in Europa beschäftigt. Dennoch hatten die Künstler*innen den Drang, weiter produktiv zu sein.



Fig. 3. Surrealismus trifft auf das christliche Motiv schlechthin: Marciers erstes großformatiges Kreuzigungsbild. 1941. Foto: Archiv Matias Marcier, Rio de Janeiro.

Eine wichtige Rolle spielt dabei die Umgebung – ein temporär existierender, sozialer Raum, wie die Pensionen in Santa Teresa. Sie wurden kurzzeitig genutzt, die meisten warteten auf die Möglichkeit einer Rückkehr nach Europa.

25 Übersetzung aus dem Portugiesischen durch Autorin.

Dennoch kann dies auch zu einem Ort der Erinnerung werden. Die Beziehung zwischen Raum, Zeit und Identität wird sichtbar. Bezüglich seines künstlerischen Wandels schrieb Marcier über diesen Ort:

> Dort malte ich meine ersten Landschaften […] Prozessionen von Blinden, Verstümmelte wie aus dem Breughel-Repertoire, darauf folgten langformatige Kreuzigungen, in denen ich versuchte, alle Figuren zu platzieren, die mich im jeweiligen Moment inspirierten – Frauen, Neugeborene, Reiter, die aus meinen früheren Werken übernommen wurden. Christus, grünewaldianische Reminiszenzen, eine Verschmelzung von Spuren, die Schmerz ausdrückten (Marcier 2004: 88).[26]

Der Einbezug in kollektive Narrative erfolgt mitunter nicht intentioniert, doch die Vielzahl einzelner Erinnerungen machen die übergeordneten Erzählungen aus. Wie sich in dem oben angeführten Zitat zeigt, zeichnen sich wandelbare Zukunftshorizonte, die sich in Interaktion mit Anderen entwickeln, auch im künstlerischen Ausdruck ab.

Doppelte Konversion: Ein jüdischer *Ardelean* wird katholischer *Mineiro*

Marciers „Transformation“ zu einem lokalen Künstler erfolgte in multipler Hinsicht: Von einem Hinterland gelangte er ins nächste, ein Jude aus Transsilvanien, auf Rumänisch auch *Ardeal* genannt, entdeckte das katholische Minas Gerais für sich. Als Beispiel einer transkulturellen Beziehungsgeschichte lassen sich die Verbindungen und die Austauschbeziehungen zwischen zwei verschiedenen Peripherien[27] (*Minas* und *Ardeal*), in zwei unterschiedlichen Weltregionen, in seinen Werken erkennen.

26 Alle hier zitierten Fragmente aus Marciers *Deportado para a vida* (2004) wurden von der Verfasserin aus dem Portugiesischen übersetzt.

27 Der Begriff wird genutzt um den Gegensatz zu urbanen Zentren, wie Paris, Bukarest oder Rio de Janeiro, zu benennen.

Die Verflechtung zeigt, dass ein und dasselbe Landschaftsbild verschiedene Assoziationen hervorrufen kann, eine Darstellung des ruralen Minas Gerais gibt gleichzeitig die Hügel wieder, die rund um Cluj gelegen sind. Eine innere Landschaft Rumäniens wurde wiederentdeckt und erstmalig zu Papier gebracht durch die Reisen, die der Künstler Anfang der 1940er Jahre fernab von den Großstädten Brasiliens machte. Marcier selbst deutete dies an, in Erinnerung an die erste Ausstellung in Rumänien nach dem Krieg:

> Während sich mein Bruder in Begleitung seiner Tochter inmitten dieser Menge verlor, wusste ich nicht, ob er die Bilder mit Landschaften betrachten würde, die auch an bekannten Orten unserer Kindheit hätten gemalt werden können: Baia Mare, Cluj oder die geheimnisvollen Berge der Karpaten; denn waren es nicht diese, die in meinen Gemälden der Landschaft von Mantiqueira heraufbeschworen wurden? (Marcier 2004: 352)

Der Journalist und Autor Otto Lara Rezende, mit welchem Marcier befreundet war, schrieb einst über ihn: „Marcier ist ein Mensch aus Minas, er ist ein *pintor mineiro*“ (Rezende 1948). Durch seine erste Reise ins Landesinnere von Minas Gerais im Jahr 1942 wurde er inspiriert, das erste Mal Landschaftsbilder zu malen. Er äußerte dazu, dass die Reise von herausragender Bedeutung für ihn gewesen sei, um die originale brasilianische Kunst kennenzulernen:

> Ich bin ein Paradoxon. Ich bin in Europa (Rumänien) geboren und ich setze keinerlei Bedeutungsschwere in die europäischen Landschaften, die ich male […] aber eine brasilianische Landschaft von mir hat das ganze Drama einer Kreuzigung Christi, hier gibt es immer ein tragisches Element […] sogar das Blau des Himmels ist tragisch (Tenan 1990: 1).[28]

Ein tragisches Ereignis ist stets mit einem unverdienten Leiden verbunden, wie beispielsweise die Kreuzigung Jesu, als gewaltsamer Tod eines Unschuldigen. Tragisch ist zudem, dass nicht das geschieht, was geschehen soll; diese Art Weltschmerz hat Marcier auch in den Landschaftsbildern versucht auszudrü-

28 Übersetzung aus dem Portugiesischen durch Autorin.

cken. Gefunden hat er diese Stimmung in Minas Gerais, aber auch 1953 auf seiner Reise durch Bahia.

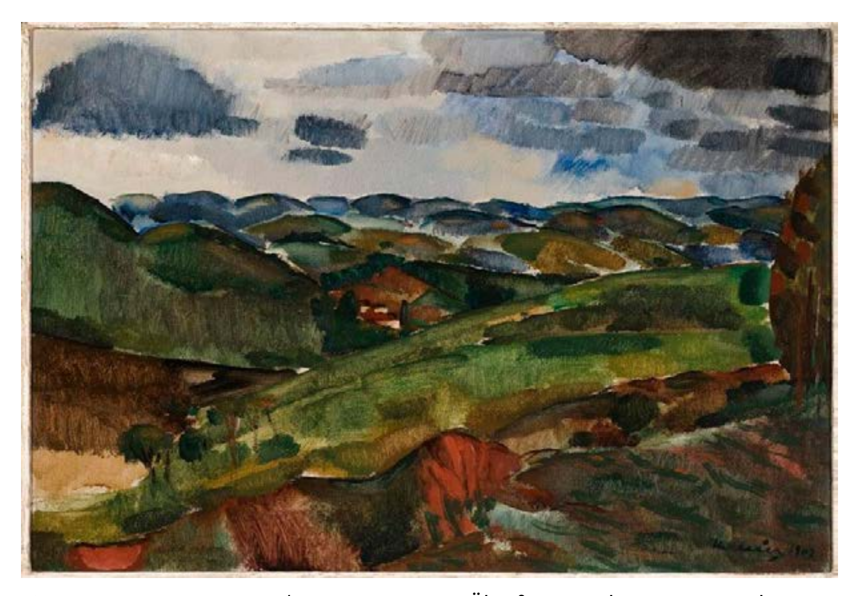


Fig. 4. Marcier, Emeric. *Serra da Mantiqueira*, 1962, Öl auf Leinwand, 50x73 cm, Rio de Janeiro, MAM, Sammlung Samuel und Anita Malamud.

Das Licht in Minas Gerais, welches ihm anfänglich Schwierigkeiten brachte, provozierte seine Wandlung: „Damals hat sich meine gesamte Malerei verändert […] Ich male auf der Suche nach dem Licht, als wäre das Malen eine ständige Übung, um aus der Dunkelheit herauszukommen" (Veja 1988: 96).[29]

Bedeutsam für die Kunst ist seine eigene „Konversion" zum *mineiro*, die Transformation seiner Werke durch die Eindrücke dieser Reise. Nach Marciers Reise durch Minas Gerais 1942 führte Jorge de Lima aus: „[…] er trifft Aleijadinho auf wahrhaftige Art und Weise. Eine intime Bekehrung findet zwischen den lebenden Propheten statt" (de Lima 1942).[30]

29 Übersetzung aus dem Portugiesischen durch Autorin.

30 Übersetzung aus dem Portugiesischen durch Autorin. Wenn nicht anders angegeben, stammt die Übersetzung weiterer Fragmente ebenfalls von der Verfasserin.

Auch José Lins do Rego stimmte dieser Sichtweise zu. Dabei zitierte er unterstreichend noch Gilberto Freyre, den bekanntesten Soziologen und Ethnologen Brasiliens. Interessant ist dabei zu beobachten, wie Marcier und seine Freunde den Aspekt des Lichtes in der Kunst, der Illumination, mit der Erleuchtung des Geistes in Verbindung brachten:

> Marcier wurde vom Licht gerettet. Es war in seinem Fall eine Erleuchtung. Der Maler tappte in der Dunkelheit, und plötzlich fiel ihm ein Lichtstrahl in die Augen, der ihn zunächst schwindlig machte. Und so entdeckte dieser junge Maler Ouro Preto, das Gebiet von Minas Gerais, den großen Frieden der Berge, der zelebriert wird, die Kirchen und vor allem das Leben der unbelebten Stadt wie ein geliebter Sohn. […] Gilberto Freyre sah in einer Zeitschrift Reproduktionen seiner Bilder und schrieb mir, um sich nach dem bewundernswerten Künstler zu erkundigen, der Ouro Preto mit einer solchen Tiefe gemalt hat (Lins do Rego 1944).

Seinerzeit ist dieser „brasilianische Aspekt" der Kunst somit durchaus gesehen worden. Andererseits wurden diese Stimmen nach und nach überlagert vom Bild Marciers als Ausländer, als jemand, der zudem nicht „zeitgemäße" Kunst produziere, insbesondere, da diese nicht abstrakt war, sondern eine Realität des Landes wiedergab, die vielleicht zu direkt, katholisch – im Grunde genommen, zu real-brasilianisch war. Er fragte sich: „Sind meine Kunst, die ganz von biblischen Texten inspiriert ist und meine Treue zu den Landschaften der historischen Städte von Minas letztlich nicht eine Form der Rebellion, während Museen und Biennalen alles tun, um die so genannte figurative Malerei auszulöschen?" (Marcier 2004: 307).

Nicht nur seine biblischen Leidensdarstellungen und Apokalypsen drücken Tragik aus – die gleiche Stimmung schuf er durch die Landschaftsdarstellungen, was auch einige Kunstkritiker an seinen Werken ausmachten:

> Um den trostlosen und dramatischen Charakter der Landschaft in Minas zu unterstreichen, stellt er immer ein Gebirgsmassiv in den Hintergrund, dem er jede pittoreske Note, jeden Zufall nimmt und ihm düstere und neutrale, flache Farben gibt, die in ihren fleckenlosen Formen mit dem Weiß der Kirchen oder

> dem Grün der Vegetation kontrastieren. Wenige Elemente reichen ihm aus, um eine Gesamtvision, die lyrische und innere Vision der Landschaft von Minas zu vermitteln (de Aquino 1956).

Auch von einer „geisterhaften Wirkung“, wurde berichtet, die Marcier einfangen würde (Bandeira 1960). Einen biblischen, religiösen Charakter vermochte Autor und Kunstkritiker Walmyr Ayala in seinen Bildern auszumachen. Die Landschaft gehe durch den hilflosen Menschen, der mit der Natur in einer Art Martyrium verschmelze, dessen Blut die Geschichte der Region, die Delirien des Goldes und die befreienden Träume dieser Umgebung erschaffen habe. Die Basis dieser Landschaft, die Marcier überblickt, läge in einem biblischen und nicht sichtbaren Wesen begründet. Marcier habe die Gabe eines dramatischen Coloristen, es verwende kühne Rot- und Gelbtöne, gestalte Hintergründe, die sich mit fernen Anklängen von Leidenschaft verdunkeln würden (Ayala 1968).

Auch José Roberto Teixeira Leite schrieb von einer ernsthaften Religiosität, die die Häuser, die Berge von Ouro Preto, Tiradentes, São João del Rey prägen würden (Teixeira Leite 1968). Autor, Kunstkritiker und Übersetzer Ferreira Gullar urteilte ähnlich; der Künstler habe in der Natur eine Möglichkeit gesucht, die Tragödie der menschlichen Geschichte zu betrachten. (Gullar 1980). Petru Comarnescu schrieb im Zuge einer Rezension zur Ausstellung 1968 in Bukarest, dass seine Landschaften eine poetisch-dramatische Atmosphäre aufweisen würden (Comarnescu 1968).

Diese Bilder strahlten somit auch eine von vielen erkannte Transzendenz aus – offizielle Gestalt erhielt sein Glaube durch die 1943 in Rio de Janeiro durchgeführte Konversion, bei welcher Lúcio Cardoso und die Schweizerin Isabel Moser die Taufpat*innen waren:

> Das Begräbnis des alten Menschen und die Wiedergeburt eines neuen Menschen unter dem Wasser der Taufe! Wie absurd, dass ich, ein Agnostiker und Jude, plötzlich den gleichen Ruf verspürte, wie es einst die Apostel taten! Zuerst sprach ich mit Lúcio, der erschrocken war über die Schnelligkeit des Wirkens des Heiligen Geistes, der in dieser Unordnung wirkte, in der er selbst lebte. Er sagte mir nur, dass ich, wenn ich Christ werde, endlich meinen wahre Kondition als Jude annehmen würde (Marcier 2004: 144).

Das wiederholt aufgegriffene Motiv des Passion Christi wurde zu seiner eigenen und zeigte zugleich das Leiden der gesamten Menschheit zu allen Zeiten. Auch in der Aussage Cardosos ist die Gleichzeitigkeit zu erkennen – Marcier wurde Christ, ohne das Jude-Sein aufzugeben, mehr noch: Erst dadurch sei er wirklich zum Juden geworden.



Fig. 5. Marcier, Emeric. *Beijo de Judas*, 1953, Öl auf Leinwand, 200x150 cm, Rio de Janeiro, private Sammlung.

Er konvertierte doppelt, ohne dabei sein „altes Ich“ komplett abzulegen. Dadurch wurde Simultanität von Orten, Religionen, Zeiten geschaffen. Marcier und seine Kunst veränderten sich, jedoch ohne dass ein kompletter Bruch stattfand und das Alte aufgegeben wurde – vielmehr beinhaltet diese Transformation ein Zusammenführen, ein gleichzeitiges miteinander und ineinander verwoben sein, von Transsilvanien und Minas Gerais, Paris und Rio, Barock und Expressionismus, Renaissance und Surrealismus, maskulin und feminin.[31] Grenzen wurden aufgeweicht, sei es im lokalen oder im temporalen Sinn.

Simultaneität meint dabei auch die Darstellung einer Vereinigung von Gefühlen. Dabei zeigte sich Marcier durchaus modern, jedoch ohne die starken bis gewalttätigen Ausdrücke der Maler zu Beginn des 20. Jahrhunderts – seine Art des expressionistischen Ausdruckes ist weicher. Das Motiv der Simultanität ist dabei etwas subtiler als das eines George Grosz oder der Collagen der Dada-Bewegung; es spielt weniger die Technik, Schnelligkeit und das Großstadtgefühl mit seinen Maschinen und Architekturen eine Rolle als vielmehr eine Art natürliche Synthese von über Jahren erlebten Eindrücken, Emotionen, verarbeitet in Landschaften und kanalisiert in einer großen Erzählung wie denen aus der Bibel.

Im Gegensatz zu den Dadaisten, welche teils durch Montagetechnik der erlebten Reizüberflutung direkt im Bild wiedergaben, wollte Marcier reduzierend, den wesentlichen Ideen und Emotionen einen Ausdruck verleihen. Gestaltung und Formgebung durch Licht nahmen dabei besondere Bedeutung ein.

Es wurden nicht hybride Einheiten aus Mensch und Maschine gezeigt, sondern das Hybride aus Gut und Böse. Licht und Schatten, Jesus als Mensch und Gottessohn. Allgemeingültig, egal ob bei Futuristen, Dadaisten oder den Werken Marciers, ist jedoch zu beobachten, dass in der Gleichzeitigkeit gegensätzliche Elemente zur Einheit gebracht werden, ohne es dessen Widersprüche aufzuheben.

31 Vieler seiner Figuren weisen androgyne Züge auf – dies kann sowohl als Teil einer universalistischen Anschauung verstanden werden, aber auch als Opposition gegen das von nationalistischen und kriegerischen Regimen sowie vom Futurismus postulierte Primat des Männlichen.

Der Künstler versuchte, die vielen Aspekte des Simultanen seiner Realität – Jude und Christ sein, Rumäne und Ungar sowie Brasilianer sein, Transsilvanien und Minas Gerais, das Leben als Künstler und Familienvater, das Gute und das Böse, Hoffnung und Verzweiflung – zusammen zu bringen, sich selbst zu verwandeln, einen Sinn in das Chaos und Ohnmacht zu bringen.

Marciers Verwandlung in einen Künstler aus Minas, der den Barock, den Katholizismus aufnimmt und in modernen Formen somit dem „Innersten" des Landes Ausdruck verleiht, kann auch als ein vergessenes Beispiel für eine Art der Realisierung der Ideen der *modernistas* gesehen werden.

Die (Wieder-) Entdeckung Brasiliens in Form von Reisen durch Minas Gerais ist ein sich wiederholendes Motiv für verschiedene Generationen von *modernistas* gewesen, die jeweils das *interior* und den *barroco* der Region für sich entdeckten: der aus São Paulo stammende Mário de Andrade reiste durch Minas Gerais, wo er 1919 Aleijadinho und den Barock „entdeckte"; in den folgenden Jahren studierte er die Folklore und Musik des Landesinneren in ganz unterschiedlichen Regionen Brasiliens und veröffentlichte ab 1927 einen Reisebericht unter dem Titel *O Turista Aprendiz* für die Zeitung *O Diario Nacional*. Zusammen mit anderen Künstler*innen sowie Schriftsteller*innen, verfolgte er modernistische Ziele nach europäischem Vorbild. Die Wahrnehmung brasilianischer Geschichte und Gegenwart durch die *modernistas* sind besonders von ästhetischen Verfahren und Motiven der Pariser Avantgarde geprägt worden, die auch fester Bestandteil von Marciers Lebens- und Ideenwelt war.

Er beschrieb und verarbeitete nicht nur das „unbekannte" Innere Brasiliens, welches die Avantgarde der Wirtschaftsmetropole auf Reisen in den 1920er Jahren „entdeckte", – er lebte und verdaute es, jahrelang. Es gibt hier sicherlich einige Gemeinsamkeiten mit der Geschichte und Produktion Blaise Cendrars[32] zu entdecken. Was dieser in literarischer Form tat, realisierte Marcier Jahre später in visueller Hinsicht, jedoch nicht nur als Besucher, sondern als Immigrant, der zum Brasilianer, zum *mineiro* wurde. Cendrars (vgl. Jöhnk

32 Blaise Cendrars (1887–1963), eigentlich Frédéric-Louis Sauser, war ein französischsprachiger Schweizer Schriftsteller und Weltreisender. Auf Einladung Paulo Prados bereiste er zwischen 1924 und 1928 Brasilien, wo er mit den *modernistas* zusammentraf. Seine Impressionen verarbeitete er in *Feuilles de route*, das von der brasilianischen Malerin Tarsila do Amaral illustriert wurde.

2020: 175–179) wie auch Marcier näherten so Paris und Rio einander an, der Maler zudem nicht nur zwei urbane Zentren, sondern auch zwei rurale Peripherien, Transsilvanien und Minas.

Die Ideen und Werke der ersten *modernistas* wurden zehn bis zwölf Jahre vor der Ankunft Marciers in Brasilien in der *Revista da Antropofagia*, dem Sprachrohr des *Movimento Antropofágico*, veröffentlicht. Der Name geht auf das *Manifesto Antropofágico* von Oswald de Andrade zurück. Die erste Phase umfasste zehn Ausgaben von Mai 1928 bis Februar 1929, wobei unter anderem auch Marciers Freunde Jorge de Lima, Murilo Mendes und Manuel Bandeira, sowie Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade und Plínio Salgado zu den Autoren gehörten. In diesem Zusammenhang ist Marcier ein Paradebeispiel der Ideen der *antropofagia;*[33] ein Fremder wurde vom Land „geschluckt", seine eigene Kreativität, als etwas Brasilianisches verdaut, einbringend.

Mit vielen der Autor*innen hat der Künstler aus Rumänien ein gutes Jahrzehnt später intensiv interagiert; ihre Ideen sind daher relevant im Kontext des Werdegangs Marciers, auch wenn sie sich innerhalb von zehn bis fünfzehn Jahren natürlicherweise veränderten. Die Elemente „Paris", „Migration", „neuer Mensch", „Kosmopolitismus" (vgl. Jöhnk 2020), „Surrealismus", und „Hinterland" stellen dabei auffällige Deckungsgleichheiten dar, wenn auch in anderen Nuancen, in Hinblick auf Marciers Werke und Leben.

Als wahrer „Migrant" in seiner extremen Form, der unfreiwilligen Einwanderung, war Marcier Träger von Ideen, drückte diese in Bildern aus und veränderte auch lokal etwas im Gastland, welches ihn wiederum auch transformierte.

Zu beobachten ist auch, dass literarische und künstlerische Bewegungen Europas aufgenommen wurden, aber aufgrund der nationalfokussierten Tendenz wurde stets vermieden, sich beispielsweise dem Primitivismus, Expres-

33 Das in poetischer Prosa im modernistischen Stil geschriebene *Manifesto Antropófago* ist politischer als Oswald de Andrades vorheriges Manifest, das *Manifesto Pau-Brasil*, das im Interesse der Verbreitung einer brasilianischen Poesie entstanden war. Demnach wird die Hauptstärke in Bezug auf die Geschichte Brasiliens darin gesehen, andere Kulturen zu „einzuverleiben". Diese Art von „Kannibalismus" würde somit für Brasilien zu einer Möglichkeit, sich gegen die europäische postkoloniale kulturelle Vorherrschaft zu behaupten.

sionismus oder Surrealismus zuzuordnen. Das Wirken Marciers wurde dabei von zeitgenössischen Kritiker*innen erkannt und benannt:

> Er kam zu uns, und er, ein Europäer, ist derjenige, der die Brasilianer, unsere Künstler, an die Existenz eines Brasiliens erinnert, das älter ist als Hollywood oder die Copacabana, an eine alte, von Traditionen gesättigte Landschaft, die vor dem vernichtenden Kosmopolitismus bewahrt wurde, und so ist es der ausländische Flüchtling, der unsere vertraute, vergessene Landschaft für die Kunst wieder aufleben lässt. Das ist er. Und wir? (Navarra 1944).[34]

Navarra bemängelte in seiner Anrede an die Leserschaft einen Kosmopolitismus, der seines Erachtens alles zunichtemache, beziehungsweise aufhebe – hier schimmert eine Art Sehnsucht nach dem eigentlich Brasilianischen durch oder auch eine Kritik an die Elite von Intellektuellen, sich als Weltbürger sehend, aber die eigenen kulturellen und landschaftlichen Reichtümer (erneut) übersehend. Der Künstler selbst merkte an: „In den etwas mehr als vier Jahren meines tropischen Exils habe ich drei Ausstellungen durchgeführt und bin dabei immer tiefer in die brasilianische Landschaft eingetaucht, um für mich und für die Brasilianer die wahre Physiognomie von Minas zu entdecken" (Marcier 2004: 174).

Phase des Rückzugs in den 1950er Jahren: Exil nach dem Exil in Barbacena

Das Ende des Krieges fand erstaunlich wenig Erwähnung in Marciers Autobiographie. 1945 ist auch die Ära Vargas Geschichte; die meisten europäischen Freund*innen Marciers verließen ihr tropisches Exil[35] und kehrten in ihre Heimatländer zurück; etwas, was für Marcier selbst nicht in Frage kam. Er

34 Übersetzung aus dem Portugiesischen durch Autorin.

35 Weitere Informationen über die wichtige Rolle von Exilierten und Migrant*innen beim kulturellen Aufschwung in den Metropolen Rio de Janeiro und São Paulo in den 1940er und 1950er Jahren: vgl. Cardoso 2020.

verfügte über keinen Pass, mit welchem er reisen konnte, sein Leben hatte sich in den vergangenen drei Jahren stark verändert, er war zudem inzwischen auch in Brasilien verwurzelt: verheiratet, konvertiert, Vater von drei Kindern.

Die Beziehung zur neu gegründeten Familie war jedoch nicht ohne ihre Tiefen, er hatte Probleme, die neue Verantwortung und sein Freiheitsbedürfnis sowie die Sehnsucht nach Europa unter einen Hut zu bringen, er fühlte sich genauso gefangen, wie zu Kriegszeiten, nur auf andere Art und Weise. Seine Frau lehnte einen Umzug nach Europa ab – zudem benötigte der Künstler Platz für seine wachsende Familie.

Marcier schrieb, dass er entsprechend gerne dem Rat seines Freundes Pedro Octavio da Cunha gefolgt sei, sich ein Grundstück in Barbacena zu suchen.1947 war es so weit, nach einem kurzen Aufenthalt in dem ehemaligen Haus von Hugo Simon[36] erwarb er ein abgelegenes Grundstück mit dem Namen Santana. Sein Freund Carneiro da Cunha wohnte ganz in der Nähe, auf dem Grundstück *Cruz das Almas*. Das folgende Jahrzehnt war von der Anfertigung religiöser Werke und Portraits geprägt, darunter befinden sich auch zahlreiche Fresken.[37]

Er war nicht nur durch die schmerzlichen Erfahrungen von Krieg und Vertreibung frustriert, sondern auch durch die Entwicklungen der Zeit, die Nachkriegsjahre, die neue Diktatur in Rumänien, die lange Zeit der Franco-Regierung in Spanien, die Vorherrschaft der abstrakten Kunst ab den 1950er Jahren (Marcier 2004: 241, 242, 251).

Mit seiner Einbürgerung in Brasilien war ihm das Reisen nach Westeuropa wieder möglich, was er ausgiebig nutzte. Bald kam er beim Galeristen André Weil in Paris unter Vertrag und er besuchte seine Freund*innen in Europa regelmäßig (Marcier 2004: 275). In den 1950er Jahren nahm er an insgesamt drei Biennalen teil: 1953 und 1955 in São Paulo (2. und 3. Internationale Biennale) sowie 1958 in Mexiko-Stadt (1. Interamerikanischer Biennale).

36 Hugo Simon (1880–1950) war Bankier und Kunstmäzen und zudem in der Weimarer Republik als jüdisches Mitglied der USPD für kurze Zeit erster Finanzminister in Preußen. Er floh unter anderem Namen vor dem NS nach Brasilien.

37 Zwischen 1946 und 1960 schuf er siebzehn Wandgemälde in Freskotechnik, die sich in São Paulo, Rio de Janeiro und Minas Gerais befinden. Die meisten davon fertigte er im Auftrag religiöser Institutionen oder für lokale, wohlhabende Familien an.



Fig. 6. Marcier, Emeric. *Parábola dos cegos,* 1953, Öl auf Leinwand, 150x325 cm, Rio de Janeiro, Private Sammlung. Das Werk wurde auf der Biennale in São Paulo 1953 gezeigt.

Die ereignisreichen 1960er Jahre: Neuer Aufschwung in Brasilien und Rückkehr nach Europa

Anfang der 1960er Jahre gründete Marcier, neben seinem Atelier in Barbacena, ein zweites in Rio de Janeiro. Eine neue Dynamik trat in Erscheinung durch die Gründung neuer Galerien sowie einer wachsenden Marktnachfrage. 1960 fertigte er ein Fresko an sowie gestaltete Fenster in der Kapelle der SESC in Venda Nova, Belo Horizonte. Im gleichen Jahr gab es eine Einzelausstellung mit Werken Marciers in der *Petite Galerie*,[38] 1961 folgte eine Schau in der *Galeria Relêvo.*[39] Zu dieser Zeit, als er ebenfalls mit der Arbeit am Fresko im

38 In den 1960er Jahren begann auch die große Zeit der *Petite Galerie*. Davor existierte diese bereits 1953 gegründete Galerie in kleinen Räumlichkeiten, in denen der Künstler Mário Agostinelli seine eigenen Werke ausstellte. Nachdem Franco Terranova das Ruder übernommen hatte, fanden mehrere Einzelausstellungen statt, unter anderem mit Werken von Marcier.

39 Der Rumäne Jean Boghici (1928–2015) war ein Sammler, Händler und Galerist. Er emigrierte als Jugendlicher nach Paris und kam 1949 nach Brasilien. Boghici eröffnete die *Galeria Relevo* 1961, nachdem er den ersten Preis in einem berühmten Wettbewerb gewonnen hatte (*TV Tupis* Programm *O céu é o limite*), in dem er Fragen über das Leben von Vincent Van Gogh beantworten musste. Der Preis, den er gewann, betrug damals umgerechnet 200.000 Dollar. Der Sekretär der Galerie war Matias Marcier, der Sohn von Emeric Marcier, dessen Ausstellung die neu gegründete Institution einweihte.

Konvent der Dominikaner in Belo Horizonte beschäftigt war, malte er zudem Kreuzwege, das Abendmahl und weitere religiöse Werke.

1963 wurden seine Arbeiten im Rahmen einer Einzelausstellung in der *Galeria Bonino*[40] gezeigt, gleichsam wie im Zuge einer Sammelausstellung in der Galerie des *IBEU*.[41] Durch die Aufnahme seiner Werke in die Galerien und damit zusammenhängende Verkäufe an vermehrt auftauchende Sammler*innen aus dem aufstrebenden Bürgertum, erreichte er nun auch finanziellen Erfolg. Marcier befand sich auf einer Art „Höhepunkt" in Bezug auf Pressestimmen, Kritiken, Verkaufspreise, Ausstellungen und Zirkulation. Im Mai 1963 erhielt er die Nachricht, mit der *Medalha da Inconfidência*[42] beehrt zu werden.

Die blühende Entwicklung des Marktes und die Vorteile des direkten Galerieverkaufes, welcher es ihm ermöglichte, Werke an den Galeristen zu liefern ohne direkten Käuferkontakt und damit zusammenhängende Bemühungen, kommentierte er:

> Es ist unbestreitbar, wie wichtig diese Zunahme an Galerien für die Entstehung eines Kunstmarktes war, der den Künstlern ein berufliches Überleben ermöglichte, umso mehr in meinem Fall, da ich in den letzten Jahren aus Rio weggezogen war und weiterhin fernab in Santana malte, ohne großes Verlangen, an Ausstellungen oder Biennalen teilzunehmen. Von nun an konnte ich meine Leinwände in das Zentrum des Konsums bringen […] (Marcier 2004: 311).

40 Die *Galeria Bonino* wurde 1960 von Alfredo Bonino als Zweigstelle seiner argentinischen Zentralgalerie gegründet. Zwei Jahre später übernahm Giovana Bonino die Verantwortung für die Galerie und machte sie von der Hauptgalerie unabhängig. Ihre Leiterin brachte zwölfjährige Erfahrung aus Buenos Aires mit (vgl. Caspary 2018, S. 88).

41 Im Jahr 1937 versammelte sich eine Gruppe einflussreicher brasilianischer und amerikanischer Persönlichkeiten im *Itamaraty-Palast*, um zur Verbreitung der amerikanischen Kultur und Sprache beizutragen und gründete das *Instituto Brasil Estados Unidos*. Die Geschichte des IBEU mit der bildenden Kunst begann 1940 mit der Ausstellung von Radierungen Carlos Oswalds im ersten Hauptsitz in der Innenstadt von Rio de Janeiro. Im Jahr 1960 wurde die Kunstgalerie in Copacabana eröffnet.

42 Die *Medalha da Inconfidência* ist die höchste Auszeichnung der Regierung von Minas Gerais, die an Persönlichkeiten verliehen wird, die zum Ansehen der Region beigetragen haben.

Im Zuge der Ausstellungen seiner Bilder wurden zahlreiche Kommentare in der europäischen Presse veröffentlicht, eine Resonanz auf diese ist somit gut nachvollziehbar. So ist im *Momento Serra* zu lesen, dass Marciers Ausdruck sich nicht auf die italienische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts bezöge, sondern direkt aus der Ikonenmalerei und den bewundernswerten byzantinischen Fresken von *Voroneț* käme. Insbesondere in Hinblick auf die Farben wurde ein starker Bezug zu Klosterfresken in Nordrumänien hervorgehoben (*Momento Serra* 1966: 4).

Der Autor oder die Autorin B.M. schrieb im *Giornale d'Italia*:

> […] die Malerei des rumänischen Künstlers, in ihrem beschwörenden Vor-Renaissance-Archaismus, ist klar figurativ. Abstrakt – wenn eine solche Definition erlaubt ist – ist nur die Art und Weise, wie die Figuren agieren und sich bewegen, in kahlen Szenen, reduziert auf das Wesentliche, fast auf das Symbol, wie in einer modernen Pantomime. Und zum anderen zeigt sich eine solche dynamisch-stimmungshafte Abstraktion vor allem darin, dass sie um die Figuren herum eine Atmosphäre von sakraler Dramatik und Erstaunen oder Mystik kreiert, von denen diese Bilder durchdrungen sind (M., B: 1966).[43]

An der *V. Biennale zur Christlichen Kunst der Gegenwart*, die in den Oratorien des Domes in Salzburg stattfand, nahmen 133 Künstlerinnen und Künstler aus siebzehn Ländern teil. Marcier war der einzige Teilnehmer aus Brasilien. Im *Wiener Volksblatt* war zu lesen:

> Großartig sind die siebzehn (sic!) kleinformatigen Blätter der „Matthäuspassion" des Brasilianers Eméric Marcier. Eine persönliche Handschrift in der einfachen Formulierung und eindringlichste Wirkung der Farbgebung wirken hier zusammen zu einem erschütternden, schauervollen Eindruck des Gottesleidens; kompositorisch ist von den konventionellen Formulierungen abgerückt, doch haben die neuen Perspektiven nichts Extravagantes an sich, sie verstärken nur die Impression (Järg 1966).

43 Übersetzung aus dem Italienischen durch Autorin.

1968 fand die erste Ausstellung mit Werken Marciers in Rumänien statt. Dieses Ereignis lohnt, ein wenig genauer betrachtet zu werden, da es sich um Marciers Herkunftsland handelt und auch die Frage von Interesse ist, ob er als Rumäne oder Brasilianer betrachtet wurde und welche Rolle politische Faktoren gespielt haben könnten.

In Bukarest wurden neben Landschaften und Portraits auch religiöse Werke wie eine gelbe Kreuzigung, eine Geißelung Jesu sowie die Passion gezeigt. Mit Regierungsvertreter*innen wurde dieses Ereignis im Athenäum (*Ateneul Român*) eröffnet. Zur Eröffnung waren neben Marcier und einigen Familienmitgliedern aus Bukarest sowie diverser rumänischer Künstler*innen wie Marciers Freund Gellu Naum auch Ion Moraru, der Vizepräsident des Staatskomitees für Kultur und Kunst, Mihnea Gheorghiu, Vizepräsident des rumänischen Instituts für auswärtige kulturelle Beziehungen und Vertreter der brasilianischen Diplomatie anwesend.

Der Präsident der Vereinigung bildender Künstler Rumäniens, Brăduț Covaliu sowie Marcos Antonio de Salvo Coimbra, *ministro plenipotenciário* Brasiliens, hielten die Grußworte. Dabei bezeichnete Letzterer die Ausstellung als Schritt einer neuen Annäherung beider Nationen. Marcier hörte dies eher mit Unbehagen, wie er in seiner Autobiographie beschrieb. Eher erstaunt betrachtete er, wie die Vertreter beiderlei Regime, die nun keine Paradebeispiele in Hinblick auf Freiheit wären, sich im Anschluss gemeinsam dem Sekttrinken widmeten. Diverse Formen der Unterdrückung hätten es sich bequem eingerichtet (Marcier 2004: 352). Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass während der Europareise Marciers, einige Wochen nach der Ausstellungseröffnung in Bukarest, der *Ato Institucional Número Cinco* (AI-5)[44] in Brasilien beschlossen wurde, wodurch die bleiernste Zeit der Militärdiktatur begann und Zensur, Folter sowie Wegfall jeglicher Rechtssicherheit gefestigt werden konnten – aus diesem Grund zog Marcier es vor, vorerst nicht nach Brasilien zurückzukehren, sondern in Westeuropa zu bleiben.

44 Der *Ato Institucional Número Cinco* (AI-5) vom 13.12.1968 war das härteste Dekret, das die Militärdiktatur in den Jahren nach dem Staatsstreich von 1964 in Brasilien erlassen hatte.



Fig. 7. Marcier vor seinem Passionszyklus in Bukarest 1968, Foto: Archiv M. Marcier

Das von der Regierung Nicolae Ceaușescus geführte kommunistische Regime in Rumänien galt gerade im Jahr 1968 als große Hoffnung für den Westen. Im August verurteilte die Führung als einziges Land des Ostblocks vehement den Einmarsch der UdSSR in die Tschechoslowakei. Die westlichen Staaten gingen in der Folge nähere politische und wirtschaftliche Beziehungen mit Rumänien ein; dies traf auch auf Brasilien zu.

Der Blick auf die rumänische Presse verrät, dass Marcier als Brasilianer mit rumänischen Wurzeln vorgestellt wurde. Auf seinen jüdischen Hintergrund wurde in keiner vorliegenden Publikation eingegangen. Interessant ist zudem, dass in den rumänischen Artikeln auch im Allgemeinen eher auf moderne Kunst eingegangen wurde und weniger nach seiner Herkunft, als vielmehr nach seinen Erfahrungen in Westeuropa und Brasilien, dem Land der „São Paulo Biennale“, gefragt worden war.

So schrieb Petru Comarnescu über Marcier, dieser wolle einfach er selbst sein, unabhängig von aktuellen Strömungen und Moden. Doch auch die Werke wurden genauer unter die Lupe genommen. Marciers Landschaften wurden als

mit poetischer und lokaler Atmosphäre ausgestattet, seine religiösen Werke als von Dramatik gesättigt und die Portraits und Selbstportraits als von relevanter, menschlicher Psychologie durchdrungen beschrieben. Weiter führte er aus:

> Wie bei uns Petrașcu, Pallady und andere ihre eigenen Wege fanden und damit zur Einzigartigkeit ihrer persönlichen Vision und Technik beitrugen, ohne sich vom Kubismus oder Surrealismus, die seinerzeit dominierten, beeinflussen zu lassen – genau wie Rouault, Modigliani und Utrillo – pflegt auch der ausstellende Brasilianer eine synthetische, von starken Traditionen geprägte Kunst, die dennoch modern ist (Comarnescu 1968).[45]

Weiter wurde Marciers Kunst als authentisch und voller Emotionen beschrieben; der Autor würde ihn als Expressionisten bezeichnen, da der Künstler mit Stärke und in dramatischer Ausdrucksweise seine seelischen Zustände projiziere, ohne dabei jedoch in Härte und farbliche Gewalten nordischer Expressionisten zu verfallen. Poetisch und mit feiner Farbgebung beginge Marcier den Weg von magischer Kontemplation hin zur Realität. Als synthetischen Anteil sah Comarnescu die in Marciers Werk wiederzuentdeckenden Einflüsse der rumänischen, mittelalterlichen Freskenmalerei, Spuren El Grecos, die Stärke Roualts; vor allem würde der oder die Betrachtende jedoch den Maler selbst spüren (Comarnescu 1968).

Mihai Domocoș fragte Marcier im Zuge eines Interviews, welches am 14.11.1968 in der Zeitung *România literară* veröffentlicht wurde, nach dem doch sehr gegenläufigen Stil, den der Künstler in Hinblick auf aktuelle Tendenzen verfolge. Marcier antwortete darauf, dass er dies nicht als Konservativismus sähe, sondern es sich um eine Selbstfindung handele, welche nach und nach in Brasilien stattfand, durch den Kontakt mit Landschaften, Menschen und den Dörfern im Landesinneren. Eben dort habe er seine künstlerische Sprache (orig. *limbajul*) gereift, in welcher er die Erfahrungen der menschlichen Seele am besten ausdrücken könne. Wenn diese Art heutzutage als klassisch oder figurativ bezeichnet würde, dann sei dies eben so. Nichtsdestotrotz habe er nichts gegen moderne Kunst (Domocoș 1968: 27).

45 Übersetzung aus dem Rumänischen durch Autorin.

Interessant ist des Weiteren die Aussage, dass Marcier einigen Kritikern zustimmte, dass er in seinem künstlerischen Ausdruck von der italienischen und rumänischen Freskenmalerei ebenso wie von den barocken brasilianischen Holzskulpturen beeinflusst worden sei. Adrian Petringenaru bescheinigte, dass er bei den Werken Marciers vor allem meditative Konzentration verspüre und unendliche Varianten des gleichen Selbstportraits der Seele erkenne (Petringenaru 1968).

Bereits im Zuge einer Reise im Jahr 1966 berichtete Marcier dem Schriftsteller Toma-George Maiorescu, der den Künstler einige Jahre zuvor in Barbacena aufsuchte und in seinem Buch *Zeii desculți* [Barfüßige Götter][46] erwähnte, dass er sich als figurativ bezeichnen würde, da es ihm in seiner Kunst um den Menschen ginge.

Die Ausstellung erlangte in Rumänien ein breites Echo. Dennoch – insbesondere aus politischen Gründen nach dem Ende der Tauwetterphase – wird es bis heute die einzige Ausstellung Marciers in seinem Heimatland bleiben. Diese läutete eine lange Phase der Absenz vom südamerikanischen Kontinent ein. Tatsächlich hat Marcier das letzte Fresko in Brasilien 1965 angefertigt, auch wenn bis 1968 noch Aktivitäten in den Galerien *Relêvo* und *Acervo* stattfanden und viele Reportagen und Berichte zu Marcier zu finden waren, hielt er sich seit 1968 bis 1980 größtenteils in Europa auf.

In der kompletten Dekade der 1970er Jahre war im Vergleich sehr wenig über Marcier zu finden. Jedoch fertigte er unter anderem Werke an, die sich mit Diktatur und Folter auseinandersetzten. Zusammenfassend wird ersichtlich, dass es in den 1960er Jahren in Rio einen Boom von Kunstschulen gab, der Kunstmarkt fasste in Brasilien in bisher unbekanntem Maße Fuß und Marcier erlangte in diesem Jahrzehnt einen beachtlichen Erfolg. Sein Versuch, wieder in Paris integriert zu werden, sah er jedoch aufgrund seiner langen Abwesenheit nach einigen Jahren als gescheitert an:

> Obwohl es sich um die fruchtbarsten menschlichen Erfahrungen handelte, fühlte ich mich als Künstler völlig ausgegrenzt. Während meines Exils hatte ich eine plastische Sprache gelernt, die in dieser vom Krieg zerrissenen Welt

46 Toma George Maiorescu (1966): *Zeii desculți*, Bukarest: Editura Tineretului.

> schwer zu verstehen sein würde. […] Ich wusste, dass es das Ende des Ateliers in der Rue des Plantes war. Was blieb waren nur einige Jahre mehr an Erfahrung, in denen ich jedoch nichts in Paris gewonnen hatte, wo ich nun absolut sicher war, dass ich es bei Kriegsbeginn 1939 für immer verlassen hatte (Marcier 2004: 391).[47]

Mit seiner Rückkehr nach Brasilien in den 1980er Jahren fanden auch wieder Ausstellungen statt. Die letzten Jahre seines Lebens widmete er vermehrt Familie, Freunden und Reisen. 1990 starb Emeric Marcier, in seinem Pariser Atelier erlag er einem Herzinfarkt, wenige Tage bevor er eine Reise nach China antreten wollte.

Schlussworte

Nach dem Tod Marciers erfolgten Versuche, aus seinem ehemaligen Wohnhaus in Barbacena ein kleines Museum zu erschaffen – offiziell existiert es, jedoch gibt es keine Kuration, keine konzipierte Ausstellung, es ist seit Jahren geschlossen. Der bereits in den 1940er Jahren angelegte, nach Jahrzehnten verwilderte Garten ist 2020 teilweise abgebrannt.

Die Fresken im Haus weisen inzwischen starke Beschädigungen auf. Die Kinder Marciers überließen das von ihm selbst gestaltete und gebaute Gebäude, mitsamt einem Plan, wie das Museum gestaltet werden könnte, bereits vor vielen Jahren der Stadtverwaltung von Barbacena, in der Hoffnung, dass dort ein Andenken an Emeric und ein Ort der Kunst geschaffen werden könnte. Die kleine Stadt hätte Potential, ein Punkt kulturellen Interesses zu werden: Georges Bernanos, Hugo Simon und Emeric Marcier haben schließlich hier gelebt und gewirkt. Dies ist seitens der Stadtverwaltung bisher nicht umgesetzt worden.

In der Exil- und Biografieforschung geht es wie in der Kunstgeschichte vor allem um Spuren und Darstellungen vergangener Ereignisse, auch, um Rückschlüsse auf den Makrokosmos ziehen zu können. In seiner Autobio-

47 Übersetzung aus dem Portugiesischen durch Autorin.

grafie reflektierte Marcier über sein eigenes Leben und über global relevante Ereignisse, die es geprägt haben. Schatten und Echos dieser Ereignisse finden sich nicht nur in seinem Lebenslauf, sondern auch in seinen Kunstwerken. Er drückte dort seinen eigenen Schmerz sowie den von Zehntausenden Menschen, die von Krieg und Leid betroffen waren, in der Gestalt des Gekreuzigten aus.

Was geschieht mit der Erinnerung, der immateriellen und der materiellen Zukunft von Kunstwerken? Die Fresken sind weitgehend dem Verfall preisgegeben – einige sind bereits stark beschädigt. Hier sind Museologie und Kulturgüterverwaltung gefragt – aber wie so oft, auch im Falle eines bereits durchgeführten Denkmalschutzes einzelner Werke, fehlen dazu die finanziellen Mittel, Kenntnisse, manchmal auch das Interesse.



Fig. 8. Emeric Marcier, Fresken in der Kapelle in Mauá, São Paulo, 1946/47.
Unter Denkmalschutz gestellt im Jahr 2017. In den Jahren 1995 und 2017 wurde das Werk restauriert, in einer der Freskotechnik unangemessenen Weise. Teile der Freskenmotive sind beschädigt. Die Kapelle ist aktuell geschlossen. Foto: Isabel Richter, 04/2022.



Fig. 9. Emeric Marcier, Fresko mit dem Motiv „Geißelung Christi“, 1946–47.
Eines der Motive in der Kapelle in Mauá, São Paulo. Schäden sind deutlich zu erkennen.
Foto: Isabel Richter, 4/2022.

Bibliographie

Andrade, Ary de (1944): „Marcier – iluminado de céu e de sol“. In: *Vamos Ler!*, (24. August), S. 40.

Ausstellungskatalog (1965): *A Paixão segundo S. Mateus – Eméric Marcier*. Lissabon: Galeria Diário de Notícias.

Ausstellungskatalog (1966): *V. Biennale Christlicher Kunst der Gegenwart*, Salzburg 1966, Künstler- und Werkverzeichnis. Salzburg: Salzburger Druckerei und Verlag.

Ausstellungskatalog (1968): *Eméric Marcier na galeria i.b.e.u.* Rio de Janeiro: Galeria i.b.e.u.

Ausstellungskatalog (1969): *Pintura de Émeric Marcier*. São Paulo: Galeria Cosme Velho.

Aquino, Flávio de (1956): [Zeitungsartikel ohne Titel]. In: *O seminário*, (18. Oktober), S. 6.

Ayala, Walmyr (1968): [Zitat in Ausstellungkatalog]. In: *Emeric Marcier – Paisagens. Ausstellungskatalog, 9. Dezember 1981–9. Januar 1982*, Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro, o.S.

B., M. (1966): „La Passione di Eméric Marcier". In: *Giornale d'Italia*, (8. April), o. S.

Bandeira, Manuel (1942): „Artes Plásticas: A exposição de pintura e desenho de Emeric Marcier é assunto desta cronica de Manuel Bandeira". In: *A Manhã*, (16. Juni), S. 3.

Cardoso, Lúcio (1970): *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Comarnescu, Petru (1968): „Tăria personalității". In: *Scînteia*, Informația Bucureștiului, (5. November), S. 2.

Corrêa, Alvim (1956): [Zitat in Ausstellungkatalog]. In: *Para Todos*. zit. nach *Emeric Marcier – Paisagens. Ausstellungskatalog, 9. Dezember 1981–9. Januar 1982*, Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro, o. S.

Domocoș, Mihai (1968): „De vorbă cu pictorul Marcier". In: *România literară* Nr. 6, (14. November), S. 26–27.

Gheorghiu, Valentin (1966): „Barbacenna-Voroneț. De vorbă cu pictorul brazilian Emeric Marcier". In: *Cronica*, (9. April), o. S.

Gullar, Ferreira (1956): „A Via-Sacra de Marcier". In: *Manchete*, (31. März), S 33–35.

Gullar, Ferreira (1980): [Zitat in Ausstellungkatalog]. In: *Emeric Marcier – Paisagens. Ausstellungskatalog, 9. Dezember 1981–9. Januar 1982*, Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro, o. S.

Ivo, Lêdo (1944): „Artes Plásticas: Sobre a exposição de Emeric Marcier escreve Ledo Ivo". In: *A Manhã*, (18. August), S. 3.

Järg, Dr. (1966): „Haus Gottes – Haus der Gemeinde. Kirchenbau – das Zentralthema der 5. Salzbuger Biennale". In: *Volksblatt*, o. S.

Lima, Jorge de (1942): „Notas sobre pintura". In: *A Manhã*, (16. Juni), S. 4.

Maiorescu, Toma-George (1966): *Zeii desculți*. Bukarest: Editura Tineretului.

Marcier, Emeric (2004): *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Barléu Edições.

Marqueiz, José (1975): „Marcier reencontra seus murais: quase destruídos". In: *Visão*, (13. Januar), S. 50–53.

Mendes, Murilo (1944): „O pintor Marcier". In: *A Manhã*, (9. Juli), S. 4.

Navarra, Rubem (1944): „Marcier, ou uma aventura no Brasil“. In: *Diário de Notícias*, S. 1–2.

N. N. (1961): „JK no Manchete“. In: *Manchete*, (4. Februar), S. 27–32.

N. N. (1966): „Marcier alla Casa do Brasil“. In: *Momento Serra*, (19.–20. April), S. 4.

N. N. (1967): „Pingos“. In: *Tribuna da Imprensa*, (6. Juni), o. S.

N. N. (1988) „Paisagens mineiras“. In: *Veja*, (20. Januar), S. 96.

Petringenaru. Adrian (1968): „Expoziţii. Emeric Marcier, Dorian Szasz“. In: *Contemporanul*, (15. November), o. S.

Rezende, Otto Lara (1948): [Zitat in Ausstellungkatalog]: *Emeric Marcier – Paisagens. Ausstellungskatalog, 9. Dezember 1981–9. Januar 1982*, Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro, o. S.

Tenan, Anna Lucia (1990): „Ultimo traço de um paradoxo“. In: *O Globo, Segundo Caderno*, (03. September), S. 1.

Teixeira Leite, José Roberto (1968): [Zitat in Ausstellungkatalog]. In*: Emeric Marcier – Paisagens. Ausstellungskatalog, 9. Dezember 1981–9. Januar 1982*, Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro, o. S.

O Cruzeiro – Revista Semanal Ilustrada (4. April 1942): Reproduktionen von Bildern von Emeric Marcier, S. 19–42.

Améry, Jean (1977): *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Augé, Marc (2013): *Die Formen des Vergessens*. Berlin: Matthes & Seitz.

Baptista, Anna Paola P. (2000): „Paraíso e inferno na terra. Ecos da Segunda Guerra Mundial na pintura religiosa brasileira, 1940–50“. In: *História Social*, v. 7, S. 49–66.

Borghida, István (1973): *Leon Alex*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.

Bueno, Maria Lúcia (2005): „O mercado de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950–1960“. In: *Sociedade e Estado Brasília*, v. 20, n. 2, S. 377–402.

Cardoso, Rafael (2020): „Exile and the Reinvention of Modernism in Rio de Janeiro and São Paulo,1937–1964“. In: Dogramaci, Burcu; Hetschold, Mareike; Karp Lugu, Laura, Lee Rachel; Roth, Helene (Hrsg.): *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*. Leuven: Leuven University Press, S. 193–201.

Caspary, Gabriela Corrêa (2018): *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro*, 1954–1988. Masterarbeit (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea). Rio de Janeiro: Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Cernat, Paul (2007): *Avangarda românească și complexul periferiei*. Bukarest: Cartea Românească.

Eckl, Marlen (2010): *„Das Paradies ist überall verloren": das Brasilienbild von Flüchtlingen des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main: Vervuert.

Flusser, Vilém (1992): *Bodenlos: Eine philosophische Autobiographie*. Frankfurt am Main: Fischer.

Foucault, Michel (2006 [1967]): „Von anderen Räumen". In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 317–329.

Guldin, Rainer; Bernardo, Gustavo (2017) Vilém Flusser (1920–1991): *Ein Leben in der Bodenlosigkeit: Biographie*. Bielefeld: Transcript.

Jöhnk, Marília (2020): „Eine heitere Sehnsucht nach Paris. Avantgardistische Lektüren brasilianischer Geschichte bei Blaise Cendrars und Oswald de Andrade". In: Zepp, Susanne; Bung, Stephanie (Hg.): *Migration und Avantgarde*. Paris 1917–1962. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 165–187.

Koifman, Fábio (2017): „O calvário de Emeric Marcier". In: Koifman, Fábio; Milgram, Avraham (Hrsg.): *Ensaios em homenagem a Alberto Dines*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, S. 326–363.

Lamego, Valéria (2007): „Dois mil dias no deserto. Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro (1940–1947)". In: Aguilar, Nelson (Hrsg.): *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM/SP.

Lilea, Radu (2021): „De la Cluj la Barbacena. Brazilia lui Emeric Marcier". In: *Tribuna învățământului*, Bukarest, S. 64–71.

Manea, Norman (2015): *Wir sind alle im Exil*. München: Carl Hanser Verlag.

Mauss, Marcel (1990 [1968]): *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs archaischen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp .

Morais, Frederico (1986): *Tempos De Guerra. Hotel Internacional, Pensão Mauá. Ciclos de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ. Ausstellungskatalog ohne Paginierung.

Morais Frederico (1995): *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816–1994*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Morais, Frederico (2012 [1981]): „Emeric Marcier – A pintura em busca da paisagem essencial". In: Cals, Soraia; Carneiro, Evandro (Org.): *Catálogo do Leilão de maio de 2012*, Rio de Janeiro. Auktionskatalog ohne Paginierung.

Nora, Pierre (2001): Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer.

Ricœur, Paul (1996): *Das Selbst als ein Anderer*. München: Brill/Fink.

Sant'Anna, Affonso Romano de (1983): *Estoria dos Sofrimentos, Morte e Ressurreição do Senhor Jesus Cristo na Pintura de Emeric Marcier*, Rio de Janeiro: Edições Pinakoteke.

Schmied, Wieland (1980): *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Tillich, Paul (1980 [1959]): „Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche". Vortrag (1959) im Museum of Modern Art, New York. In: Schmied, Wieland (1980): *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett-Kotta, S. 59–67.

Tucci Carneiro, Maria Luiza (1996): *Brasil, um refúgio nos trópicos: A trajetória dos refugiados do nazi-fascismo*. São Paulo: Estação Liberdade.

II. Literarische Rezeptions- und Transferprozesse in regionalen und globalen Zusammenhängen

Frédérica Zephir*

De la lumière à l'ombre

L'œuvre de Panaït Istrati au regard de la presse française de l'entre-deux-guerres

*The literary corpus of Panaït Istrati, the French-speaking Romanian writer (*1884–†1935), has had a surprising destiny, having gone from an absolute brilliant success to the most unjust ostracism. Once described by Romain Rolland as the "Gorky of the Balkans", Istrati's works were initially lauded but then violently rejected after the author was vilified by critics for having published a pamphlet critical USSR. This rejection and the silence that followed for nearly fifty years are the result of the French left-wing press' treatment of the Romanian writer. Despite being first enthusiastic about his works of fiction, critics consequently focused only on his political views, unforgiving of his freedom of thought. Castigated by the communist press, the work and character of Istrati will no longer be defended by only anarchist press.*

Testimonies on communism, Istrati, journalism, Soviet Union, French left-wing press

Zeitzeugenberichte über den Kommunismus, Kommunismus, Istrati, Journalismus, Sowjetunion, französische linke Presse

* Chercheuse associée jusqu'à sa retraite au CIRCPLES (Centre Interdisciplinaire Récits, Cultures, Psychanalyse, Langues Et Sociétés). de l'Université de Nice Sophia-Antipolis).

L'œuvre de Panaït Istrati, écrivain roumain d'expression française[1] (1884–1935) a connu une destinée surprenante passant du succès le plus éclatant à l'ostracisme le plus injuste. Louée, lors de la parution du premier volet des *Récits d'Adrien Zograffi* (1923), son œuvre fut ensuite violemment rejetée, Istrati ayant été anathématisé de façon quasi unanime par la critique communiste après la parution, en 1929, d'un pamphlet retentissant contre l'U.R.S.S. Œuvre originale et novatrice pour son époque, saluée à ses débuts par la presse de toute tendance, elle finira par sombrer dans l'oubli jusqu'à une période récente. Il est dès lors intéressant d'analyser les causes d'un tel revirement en examinant, d'abord, les raisons du vif succès qu'elle connut à ses débuts avant de cerner non seulement les motifs, mais aussi les formes, d'un rejet aussi radical et aussi violent.

Les raisons d'un succès

Largement autobiographique, l'œuvre de Panaït Istrati débute cependant par une suite de récits fictionnels dont le premier, *Kyra Kyralina* (1923), apporta d'emblée la célébrité à cet écrivain atypique. Car, loin des cénacles littéraires et des cercles intellectuels, Istrati, issu d'un milieu populaire, est d'abord un vagabond qui a parcouru pendant plus de vingt ans les pays du pourtour méditerranéen et qui, autodidacte, a écrit à quarante ans et en français, une œuvre singulière et surprenante tant par sa tonalité que par ses caractéristiques multiculturelles. Rattachés de fait à la littérature française par la langue d'écriture, ses récits restent en effet profondément ancrés dans sa culture d'origine, aussi bien par leurs thèmes, leurs procédés narratifs ou encore le lexique utilisé. Ainsi, le choix audacieux d'Istrati d'insérer directement au sein de la phrase française des termes roumains peu ou pas traduits (plus de 400 dans le premier cycle des *Récits d'Adrien Zograffi)* témoigne sans conteste d'une démarche très novatrice

1 Pour ce qui est de la dénomination « d'écrivain roumain d'expression française », il me semble que cela est pertinent concernant Istrati car il a commencé à écrire son œuvre directement en français. Il n'avait rien écrit auparavant, le français est vraiment sa langue de création littéraire. Ce n'est que bien plus tard, une fois l'ensemble de ses récits écrits et publiés, qu'il en traduira une partie en roumain.

pour l'époque. Tout aussi originaux apparaissent les thèmes développés dans ce premier volet. À commencer par celui des haïdoucs, ces bandits d'honneur émules de Robin Hood, dont les portraits, les exploits et les destinées forment la trame de *Kyra Kyralina*, *Présentation des haïdoucs* et *Domnitza de Snagov*. Puisant dans le vieux fonds de la littérature sud-danubienne, le conteur roumain devenu écrivain français selon la définition de Monique Jutrin (Jutrin 2014), conserve en outre les procédés narratifs propres à la tradition orale en adoptant la structure du récit enchâssé et en recourant à la ballade populaire comme l'illustre l'incipit de *Domnitza de Snagov.*

Ainsi par sa thématique et ses caractéristiques narratives qui apportaient une tonalité nouvelle, l'œuvre de Panaït Istrati a su trouver sa place dans la littérature française de l'entre-deux-guerres. En effet, entre les productions d'avant-garde telles que celles des surréalistes, prisées par une élite intellectuelle mais peu connues du grand public, et les romans plus populaires à fort tirage mais au sujet parfois sulfureux, peu apprécié de la critique classique, comme *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet par exemple, les récits istratiens ont capté l'intérêt d'un large lectorat. Avec leur souffle épique, leurs personnages puissants et leur structure en abyme emportant le lecteur dans un labyrinthe d'histoires imbriquées l'une dans l'autre, ils ont séduit la critique et un public avide tout à la fois de distraction, de dynamisme et de vitalité en réaction aux horreurs de la guerre.

C'est dans ce contexte propice qu'intervient l'éloge de *Kyra Kyralina* par Romain Rolland, autorité intellectuelle et morale de l'époque et prix Nobel de littérature. Mentor d'Istrati sans lequel celui-ci n'aurait peut-être jamais écrit, Rolland consacre en effet l'écrivain roumain en publiant son récit dans la revue *Europe* qu'il venait de fonder, et en le présentant dans sa préface comme « un nouveau Gorki des pays balkaniques » (Rolland 1923). C'est que pour le Rolland des années vingt, Istrati illustrait pleinement la nouvelle littérature qu'il appelait de ses vœux, une littérature non seulemenet plus ouverte sur le monde, plus sincère, moins apprêtée, où les sentiments seraient moins fardés selon son expression, mais aussi plus démocratique et renouant, à l'instar de ses propres romans, avec la veine épique et l'énonciation du conteur.[2]

2 Voir sur ce point : Leblond 2017.

Dès lors, placée sous cet illustre patronage, l'œuvre d'Istrati est unanimement saluée par la presse de toute tendance. Ainsi dans *Les Nouvelles Littéraires*, orientées à droite, peut-on lire sous la plume d'Edmond Jaloux : « M. Panaït Istrati est un conteur de premier ordre […] C'est un conteur des Mille et Une Nuits qui narre des aventures extraordinaires dans un monde moderne » (Jaloux 1924 : 3). Mais aussi dans la revue libertaire *Le Carnet de la Semaine* : « Quant à l'écriture de M. Panaït Istrati […] elle emprunte aux différents soleils sa lumière. On aime ce style où perce le cœur humain » (Demeurre 1925 : 10). Et jusqu'à la presse d'extrême-droite où Eugène Marsan dit Orion écrit dans *L'Action Française* :

> « Il y a là cet accent inédit […] qui est l'accent d'un seul. S'il était mort avant d'avoir écrit, rien ne le remplacerait. Ce n'est pas un conteur dans la foule des conteurs, mais un conteur nouveau dont il faut discerner et sentir la nouveauté » (Orion 1924 : 4).

Cet engouement général de la presse française va se poursuivre avec la parution de la suite des *Récits d'Adrien Zograffi* (*Oncle Anghel, Présentation des Haïdoucs, Domnitza de Snagov*) et *Codine* et *Mikhaïl* qui composent les deux volets du cycle suivant intitulé *La jeunesse d'Adrien Zograffi*, même si certains critiques furent moins enthousiastes concernant *Mikhaïl*. Et il en sera de même pour tous les autres écrits d'Istrati jusqu'en 1929. Parmi tous ces éloges, nous relèverons par exemple celui du journal de gauche *La Rumeur* à propos des *Chardons du Baragan* publié en 1928 :

> « Panaït Istrati est l'un des rares écrivains internationaux qui fasse à la France, l'honneur de s'exprimer, directement dans sa langue. Honneur, ici, est le mot juste, le petit paysan […] qui a rendu fameux le nom qu'il porte, écrivant le français avec une élégance et une simplicité qu'il faudrait souhaiter à cinquante pour cent de nos littérateurs autochtones, et y ajoutant, de surcroît, une émotion humaine qui manque à la plupart » (Margueritte 1928 : 2).

Ou encore celui de *La Grande Revue* concernant *Mes Départs* paru aussi en 1928 :

> « Dans *Mes Départs* (Panaït Istrati) se montre dans sa réalité, dans ses premiers contacts avec la vie […] il émeut, il trouble, il entraîne. Il est un grand écrivain. En même tant que *Mes Départs*, il faut lire *Les Chardons du Baragan* » (Barjac 1928 : 514).

Nous signalerons enfin l'attribution du Prix sans Nom à Istrati en 1925 dont la presse se fit un large écho, et le long article laudatif d'Henri Barbusse dans *L'Humanité* du 16 juillet de la même année, intitulé *Panaït Istrati, porte-parole du peuple*, dans lequel il écrit :

> « J'estime du reste, que je n'ai pas d'autre chose à dire que ceci : […] Panaït Istrati est un de ces esprits et un de ces artistes qui appartiennent au monde entier et c'est en tant que citoyen universel que je lui apporte mon hommage […] Panaït Istrati est un autre Gorki qui se lève » (Barbusse 1925 : 4).

Ainsi donc pendant cinq années (1924–1929), Panaït Istrati connut un très grand succès auprès de la presse non seulement nationale mais également régionale comme en témoignent des articles parus, par exemple, dans *La Petite Gironde* (24 juin 1924), *Le Phare de la Loire* (19 janvier 1925) ou encore dans *L'Écho d'Alger* (4 janvier 1924, 24 avril 1925), ainsi que dans certains journaux spécialisés tels que *L'Information financière, économique et politique* (30 décembre 1924) ou *La Gazette du franc* (10 juillet 1927) qui annonçaient la publication de ses ouvrages, les résumant parfois ou les commentant toujours de façon très positive. Cependant cette bienveillance ne survivra pas au voyage d'Istrati en Union soviétique et à la publication du retentissant pamphlet *Vers l'autre flamme (1929)* qui entraîna un brusque revirement de la critique de gauche.

Du Gorki des Balkans au « Haïdouk de la Sigourantza »

Invité au X[e] anniversaire de la Révolution, Istrati part en effet pour Moscou le 15 octobre 1927. Mais au lieu de regagner la France après les cérémonies et les visites officielles organisées par les autorités pour les délégations étrangères,

il prolonge son séjour et parcourt l'Union au cours d'un étonnant périple qui dure seize mois et qui le conduit d'un bout à l'autre du pays. Séduit, durant les premiers mois par ce qu'il découvre, il livre ses premières impressions dans *L'Humanité*, l'organe de presse du Parti communiste français, où il se montre enthousiasmé par les réalisations accomplies depuis la Révolution et par le dynamisme de la population russe. Ainsi, dans l'édition du 31octobre 1927, soit seize jours seulement après son arrivée à Moscou, Pierre Vaillant-Couturier écrit :

> « Istrati danse presque de joie […] il s'arrête […] devant les petits marchands, devant les boutiques, admire la profusion des coopératives, leur achalandage, les travailleurs qui se pressent aux comptoirs. –*Mais ils mangent! Ils mangent !* dit-il. *A-t-on assez menti !* » (Vaillant-Couturier 1927 : 1).

Et Barbusse de réitérer sa totale confiance quant à la position d'Istrati dans *L'Humanité* du 12 mai 1928 : « Panaït Istrati est-il vraiment des nôtres? Nous autres, révolutionnaires et communistes, l'avons toujours pensé » (Barbusse 1928 : 1).

Mais quand celui-ci rentre à Paris le 15 février 1929 après avoir beaucoup vu, entendu, échangé, il s'exprime sur son expérience soviétique, quoique de façon pondérée, dans *Les Nouvelles littéraires* (Lefèvre 1929 : 1 et 9) puis dans *La Nouvelle Revue Française* (Istrati 1929 : 437), et publie en octobre de la même année le livre *Vers l'autre flamme, après seize mois dans l'URSS*. La publication dans la N.R.F déchaîne d'emblée l'ire de la presse de gauche, à commencer par *L'Humanité* du 4 octobre 1929 qui, sous le titre « Panaït Istrati traître et parjure ou l'Haïdouk domestiqué jugé par lui-même », publie en première page un article non signé où l'on peut lire :

> « La presse bourgeoise fait grand bruit […] d'un article de Panaït Istrati […] dans lequel cet Haïdouk parjure hurle contre la Russie Soviétique avec les chiens bourgeois et sociaux-démocrates […] L'homme est revenu de Russie soviétique […] mais après avoir passé par la Roumanie où il se vendit aux pires ennemis du premier État prolétarien […] Aujourd'hui parjure, il trahit et se vend lâchement » (– 1929 : 1).

Outre les termes déjà très offensants de ce propos, il est à noter qu'il contient, au mieux, une erreur, au pire, un mensonge, car Istrati n'est pas passé par la Roumanie à son retour d'URSS mais par Varsovie et Berlin.

Quoi qu'il en soit, cet article, suivi d'un autre dès le lendemain (5 octobre 1929) présentant un portrait de l'écrivain sous le titre « *Panaït Istrati agent de la police roumaine* », marque le début de la campagne de dénigrement qui va le poursuivre jusqu'à sa mort, et qui atteindra son paroxysme en 1935 l'année même de celle-ci. Parmi les plus virulents de ces libelles, il faut citer celui de *L'Humanité* du 9 novembre 1929, suivant de quelques semaines la publication de *Vers l'autre flamme*, signé d'un certain G. Gerhardt dans lequel on peut lire le passage suivant : « Le haïdouk domestiqué, le collaborateur de la police roumaine avait déjà lâché une partie de sa crotte » (en référence à l'entretien dans la NRF du 1° octobre). Et plus loin : « L'hypocrite et le couard. Le salaud presque complet » (Gerhardt 1929 : 1).

Il n'est question dans l'ouvrage selon le journaliste que « d'éructations de haine » et « de la première à la dernière page, on patauge dans le vomissement dégoulinant, dans l'ordure, dans le mensonge ». Il y est encore qualifié « d'acte d'apostasie et de prose constipée » (*ibid.*).

La violence du lexique qui étrillait Istrati en le flétrissant en tant qu'écrivain et en l'avilissant en tant que personne s'exprime par des vocables tels que « apostasie », « renégat », « vendu », « traître », « agent de », « olibrius », « chien enragé », « brebis galeuses ». Et il est dès lors significatif que ces termes récurrents, faisant partie de la phraséologie de tous les partis communistes et réservés d'ordinaire pour désavouer ceux qui s'écartaient de la ligne,[3] soient utilisés ici de façon inhabituelle à l'encontre d'une personnalité qui n'y adhérait pas et n'était qu'un Compagnon de route, car cela prouve combien Istrati s'était montré digne de la confiance du Parti communiste et combien son opinion était importante pour lui.

Relayant les attaques calomnieuses de *L'Humanité* au cours de l'année 1935, c'est la revue *Monde*, fondée et dirigée par Henri Barbusse qui, sous des titres particulièrement caustiques tels que *Le Haïdouk de la Sigurantza* (Barbusse 1935 : 3), *Le Loup devenu mouton* (Dolivet 1935 : 1), *Homère marchand de*

3 Voir sur ce point : Dampne 2004.

cacahuètes (Bloch 1935 : 3), poursuit l'éreintement d'Istrati. Sous le feu des plumitifs de la revue, Charles Vildrac, Louis Dolivet, Jean-Richard Bloch et Barbusse lui-même, Istrati est traîné dans la boue d'une façon abjecte, traité de fasciste, de délateur, et même accusé de vivre de prébendes en Roumanie par le futur député Virgile Barel :

> « De quoi vit-il maintenant le Haïdouk ? Istrati ne vit-il pas d'une grasse prébende ? N'est-il pas devenu marchand de pétrole, un sous-Deterding[4]? L'ex-insurgé n'a-t-il pas reçu du gouvernement roumain la concession des postes d'essence dans toute une région de la Roumanie ? Le grand désintéressé ne perçoit-il pas les revenus de ses distributeurs ? » (Barel 1935 : 2).

Et si la calomnie atteint ici son apogée, ce n'est pas la seule fois où les journaux évoquent la vénalité d'Istrati pour expliquer sa pseudo trahison.

Si l'on veut à présent tenter d'expliquer un tel déferlement de haine et un pareil acharnement, il est nécessaire de considérer le fonctionnement même du parti communiste et, notamment, la fameuse discipline de parti imposée aux militants. Car durant l'entre-deux-guerres, le Parti Communiste Français, à l'instar de l'Union soviétique à laquelle il était fondamentalement lié, pour ne pas dire inféodé, se considérant comme une citadelle assiégée par les forces réactionnaires, était mu par le seul réflexe de peur et toute critique était par conséquent perçue comme une menace. Or, Istrati était très connu, son témoignage était dangereux, il pouvait soulever des questions, voire susciter des doutes à l'intérieur même du parti, d'autant qu'il émanait d'un véritable prolétaire qui avait donné les gages de son soutien inconditionnel à la révolution bolchévique. Il fallait dès lors disqualifier ses propos et flétrir sa personne pour empêcher toute identification à cet authentique compagnon de route acquis à la cause et qui, pourtant, témoignait de graves dysfonctionnements au sein de l'état prolétarien. Aussi aucune voix ne pouvait défendre, ou seulement refuser de fustiger, celui qui était maintenant considéré comme un ennemi de l'intérieur, un « termite » comme la propagande nommait les militants qui exerçaient leur esprit critique et refusaient de tout admettre sans examen.

4 Henri Deterding, fondateur et directeur de la compagnie pétrolière Shell.

Calquant la stratégie mise en œuvre par l'appareil d'État soviétique, qui a conduit là-bas aux purges staliniennes, la presse communiste française, totalement aveuglée par la propagande, a ainsi combattu sans aucun scrupule l'une des premières paroles de vérité sur la réalité de l'URSS. Vilipendé et rejeté ainsi par sa propre famille intellectuelle, c'est auprès de courants de pensée éloignés, ou carrément étrangers, qu'Istrati trouve alors un certain soutien dans son isolement.

Auprès de la presse socialiste tout d'abord, qui lui avait été elle aussi favorable dans la critique littéraire de son œuvre et qui prend sa défense, après la publication de *Vers l'autre flamme*, dans son principal journal *Le Populaire* sous la plume de O. [Oreste] Rosenfeld qui, sous le titre *La Russie soviétique telle qu'elle est : l'indignation de Panaït Istrati*, écrit :

> « Ce n'est même pas un réquisitoire que le grand écrivain formule contre le régime bolchéviste. C'est un cri d'indignation, un cri d'angoisse que l'honnête homme lance pour libérer sa conscience. Panaït Istrati dit ce qu'il a vu. Il dénonce les crimes, la boue, le sang. » (Rosenfeld 1929 : 1).

C'est ensuite, et très paradoxalement, dans la presse d'extrême-droite, qui malgré les divergences d'opinion radicales, publie dans *L'Action Française* quelques articles bienveillants vantant son talent, la qualité de ses livres, son amour de la langue française illustré par la qualité de sa prose, mais également la sincérité et l'honnêteté de celui qui a cru de bonne foi, quoique naïvement, à l'illusion de la société sans classe et à la justice socialiste. Je ne citerai qu'un passage d'un article d'Orion [Eugène Marsan], à propos de *Méditerranée*, paru peu de temps après la mort d'Istrati ; la mesure des termes contrastant vivement avec la brutalité des libelles précédents :

> « C'était un poète, un écrivain né. D'instinct il comprenait la langue française et la pratiquait mieux que nulle autre, même que sa langue maternelle. […] Il crut dur comme fer à l'URSS. Il fit le voyage avec une espérance mystique. Il a raconté son affreuse déconvenue et il ne s'est pas relevé de ce coup mortel. […] Le plus triste, c'est qu'il aura donné au socialisme puis au communisme, l'occasion de montrer un ‹ intellectuel › sincère dans leur rang, ce qui est miraculeux… » (Orion 1935 : 2).

Mais c'est enfin, et surtout, la presse libertaire, qui prendra le plus ouvertement sa défense, bien qu'elle ne suive pas alors tout à fait la même ligne que lui. Car Istrati, en dépit de son attachement quasi viscéral à la liberté, de son extrême indépendance d'esprit et de son rejet des doctrines, n'était pas anarchiste, et s'il lui est arrivé de vanter certains aspects de ce courant, il l'a tout autant critiqué pour son caractère utopique. C'est notamment le cas dans un passage du récit intitulé *Sotir*[5] que le journaliste Louis Loréal lui reproche d'ailleurs dans le journal *Le Libertaire* du 12 juillet 1930, tout en reconnaissant cependant la qualité de l'ouvrage :

> « Et c'est vraiment dommage qu'il y ait ces quatre pages-là parce que tout le reste du livre est splendidement écrit et d'une lecture non seulement agréable, mais propre à la méditation – si nécessaire aux hommes d'action » (Loréal 1930 : 3).

De façon générale, les livres d'Istrati ont toujours été bien reçus par la critique littéraire anarchisante, et la bienveillance envers son œuvre comme la sympathie envers sa personne ont perduré après la parution de *Vers l'Autre flamme* et jusqu'à la mort de l'écrivain. Plusieurs éditions lui consacrent de très longs articles en citant de larges extraits de son œuvre parfois sur plusieurs numéros successifs comme le fait, par exemple, Aimé Bailly dans *La voix libertaire* sous le titre *Un grand maître de l'Art vivant.* Quand paraît le livre polémique, l'ensemble des journaux libertaires de l'époque se solidarisent avec lui et publient des articles prenant sa défense de façon ferme mais sans complaisance, ce qui fait leur intérêt. Plusieurs d'entre eux insistent sur la sincérité et la lucidité du témoignage comme dans *Le Libertaire* où dans un papier signé A.B. on peut lire :

> « On peut dire que *Vers l'autre flamme* est de tous les livres qui ont paru sur la Russie […], le plus émouvant. Jamais on n'avait trouvé de tels accents de sincérité, dans toute la littérature à laquelle a donné lieu la Révolution russe » (A.B. 1929 : 2).

5 Istrati 2006 : 170–172.

C'est encore le cas d'un article du même hebdomadaire concernant cette fois le texte d'Istrati intitulé *Confiance, réponse ouverte à une lettre mi-fermée* où le journaliste écrit :

> « La citation […] était nécessaire afin de connaître les véritables raisons d'un témoignage – que nous croyons impartial – et qui a valu à son auteur une avalanche d'injures et de calomnies de ses camarades de la veille » (INTERIM 1930 : 2).

D'autres publications défendent la justesse du point de vue d'Istrati tout en lui reprochant de s'illusionner encore en espérant un sursaut de l'opposition trotskyste qui pourrait sauver la Révolution, comme le fait Sébastien Faure dans *La Voix Libertaire* :

> « Il n'y a pas de bons et de mauvais bourreaux […] Eh bien ! La dictature c'est la guillotine. Dès lors, que le bourreau s'appelle Lénine, Trotski ou Staline, le couperet entre ses mains, c'est la tête tranchée. Réfléchis; parviens à comprendre cette élémentaire et fondamentale vérité et nous pourrons alors dire que ‹ Panaït Istrati est des nôtres › » (Faure 1929 : 1–2).

Enfin, nombreux sont les articles qui pourfendent la presse communiste pour la campagne ignominieuse qu'elle mène contre l'écrivain roumain à l'exemple d'Hem Day qui, toujours dans *La voix Libertaire*, écrit :

> « Alors que viennent faire ici les invectives et les insultes à l'ami d'hier ? Façon par trop simpliste de se débarrasser d'un importun. Et quand on songe comme Istrati fut adoré, comme il fut adulé, on ne peut s'empêcher d'être soulevé d'indignation devant une pareille muflerie. Non, vous, tous ses amis d'hier, vous n'avez point le droit aujourd'hui d'insulter l'homme qui râle de dégoût. […] Après l'avoir tué par votre silence quand vous auriez-dû le défendre, vous hurlez aujourd'hui pour mieux l'assassiner » (Day 1935 : non pag.)

Et seule la presse anarchiste parlera encore d'Istrati plusieurs années après sa mort pour raviver le souvenir de l'écrivain et de l'homme dont la conscience

n'a pas abdiqué devant le mensonge, comme en témoigne l'article de Jean Rémy dans *Le Libertaire* du 7 juillet 1938 intitulé *En souvenir*.

Naturellement, ces prises de position journalistiques favorables à Istrati visaient à démontrer la justesse des idées et le bien-fondé des opinions des différents courants politiques dont ces journaux se faisaient l'écho lesquels, de l'extrême-droite aux anarchistes en passant par les socialistes, étaient tous vivement opposés au marxisme. Toutefois, si l'on excepte *l'Action Française*, tous ces organes de presse défendaient, comme Istrati, les idéaux de liberté et de justice sociale. Adversaires de la bourgeoisie, ils militaient pour l'amélioration du sort des travailleurs mais, à l'opposé des communistes, ne s'appuyant sur aucun sectarisme doctrinaire, ils avaient conservé le discernement indispensable à une appréciation clairvoyante des faits. Et c'est au nom de cette lucidité et aussi peut-être d'une certaine rigueur morale, qu'ils ont soutenu et défendu Istrati contre l'aveuglement des communistes.

Malheureusement, les méfaits de la campagne de dénigrement des zélotes de l'Union soviétique, ne purent être contrebalancés, et Istrati, définitivement brisé par sa désillusion et son rejet ne se releva pas. Quant à son œuvre, victime de l'ostracisme de son auteur, affectée par l'impact successif de sa mort, de la faillite des éditions Rieder et enfin de la guerre, elle sombra dans l'oubli général. Et il faudra attendre la fin des années soixante, et les efforts de son ami Joseph Kessel, pour qu'elle soit enfin rééditée par Gallimard et commence sa lente résurrection après trente années de désaffection.

Si une telle renaissance a eu lieu après tant d'années et en dépit de tous les obstacles, même si elle a été très lente et si Istrati n'a jamais vraiment retrouvé l'immense succès qui avait été le sien entre les deux guerres, c'est bien que son œuvre se situe au-delà de tout cadre politique ou idéologique. Ses récits, avec leur caractère épique, leurs personnages passionnés tout en lumière et en ombre illustrant la gamme complexe des sentiments humains, revêtent en effet une portée universelle. S'inscrivant dans une esthétique littéraire novatrice pour l'époque par l'originalité de son style, la tonalité narrative de ses œuvres de fiction où resurgit la puissance de l'oralité, par son audace linguistique aussi, Istrati a séduit un large public touché par l'universalité de ses thèmes, laquelle fut également unanimement reconnue et saluée par la presse de tout bord y compris celle d'extrême droite en dépit des origines étrangères de l'écrivain. Si

la réception de son œuvre peut paraître tributaire du contexte idéologique et politique de son époque cela n'est dû qu'aux origines populaires d'Istrati, à son parcours et aux circonstances qui ont fait du vagabond roumain un écrivain français célèbre. Reconnu pour son talent littéraire par Romain Rolland, célébré à sa suite par l'intelligentsia de gauche, qui ne lui a pas pardonné la dénonciation de la réalité du régime soviétique, il a été emporté avec son œuvre, dans les remous d'une propagande idéologique délétère.

Écrivain atypique, original et novateur, Panaït Istrati a su éveiller l'intérêt et susciter l'admiration du public par son œuvre singulière dont la presse de l'entre-deux-guerres s'est fait un large écho. Apportant dans ses récits un ton nouveau et une thématique inédite qui tranchaient dans le paysage littéraire français, il a été salué par tous à ses débuts, avant que sa renommée ne subisse les revirements dus à son témoignage sur la réalité du système soviétique qu'il a été l'un des premiers à dénoncer. Enracinée dans une époque troublée, la « tragédie de Panaït Istrati », qui broya un homme de conviction lucide, probe et sincère, demeure plus que jamais un exemple à méditer dans un XXIe siècle tout aussi complexe que le précédent.

Bibliographie

A.B., « Parmi les livres : *Vers l'Autre flamme, après seize mois dans l'URSS* par Panaït Istrati ». In : *Le Libertaire*, 7 décembre 1929, p. 2.

Barbusse, Henri (1925) : « Panaït Istrati, porte-parole du peuple ». In : *L'Humanité*, 16 juillet 1925, p. 4.

Barbusse, Henri (1928) : « Panaït Istrati est des nôtres ! ». In : *L'Humanité*, 12 mai 1928, p. 1–2.

Barbusse, Henri (1935) : « Le Haïdouk de la Sigurantza ». In : *Monde*, 22 février 1935, p. 3.

Barel, Virgile (1935) : « Pour clore le débat autour de Panaït Istrati », *Monde*, 22 mars 1935, p. 2.

Barjac, Claude (1928) : « A travers tout l'imprimé ». In : *La Grande Revue*, 1° septembre 1928, p. 514.

Bloch, Jean-Richard (1935) : « Homère, marchand de cacahuètes ». In : *Monde*, 15 février 1935, p. 3.
Day, Hem (1935) : « Le cas Panaït Istrati ou le drame de l'amitié ». In : *La Voix Libertaire*, 11 mai 1935 (non paginé).
Dampne, Christiane (2004): « Traître, renégat, flic, vendu, termites […] et autres noms d'oiseaux employés par le Parti Communiste Français à l'encontre des militants ‹ Déviants › ». In : *Equinoxe, A Graduate Journal of French and Francophone Studies*, Issues 2 : Automne/Hiver 2003–2004, https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue2/eqx2_dampne.html
Demeure, Fernand (1925) : « Galerie du *Carnet*. M. Panaït Istrati ». In : *Le Carnet de la Semaine*, 15 mars 1925, p. 10.
Dolivet, Louis (1935) : « Le loup devenu mouton ». In : *Monde*, 1 février 1935, p. 1.
Faure, Sébastien (1929) : « Panaït Istrati et la Russie actuelle ». In : *La voix Libertaire*, 23 novembre 1929, p. 1–2.
Gerhardt, G. (1929) : « Vers l'autre flamme par le traître Panaït Istrati ». In : *L'Humanité*, 9 novembre 1929, p. 1.
INTERIM. (1930) : « *Dans le Jardin d'autrui* ». In : *Le Libertaire*, 22 février 1930, p. 2.
Istrati, Panaït (1929) : « L'Affaire Roussakov ou l'URSS aujourd'hui ». In : *Nouvelle Revue Française*, n° 193, 1°octobre 1929 p. 437.
Istrati, Panaït (2006) : « Sotir ». In : *Le Pêcheur d'éponges*, *Œuvres II*, Phébus libretto, Paris, 2006, p. 170–172.
Jaloux, Edmond (1924) : « L'esprit des livres ». In : *Les Nouvelles Littéraires*, 20 septembre 1924, p. 3.
Jutrin, Monique (2014) : *Panaït Istrati un chardon déraciné*. Montreuil : Éditions L'échappée.
Leblond, Aude (2017) : « Romain Rolland ou l'identité française dans la tourmente ». In : Anne Cadin ; Perrine Coudurier ; Jessica Desclaux ; Marie Gaboriaud ; Delphine Pierre : *Romans et récits français, entre nationalisme et cosmopolitisme*, Paris : Classiques Garnier, p. 195–211.
Lefèvre, Frédéric (1929) : « Une heurre avec Panaït Istrati. Retour de Russie » , interview. In : *Les Nouvelles Littéraires*, 23 février 1929, p. 1 et 9.
Loréal, Louis (1930) : « Panaït Istrati : Le Pêcheur d'éponges ». In : *Le Libertaire*, 12 juillet 1930, p. 3.

Margueritte, Victor (1928): « Feuilleton Littéraire. *Les Chardons de Baragan* par Panaït Istrati ». In : *La Rumeur*, 19 août 1928, p. 2.

Orion (Eugène Marsan) (1924) : « Un conteur d'Orient en français . Carnet des Lettres, des Sciences et des Arts ». In : *L'Action Française*, 5 juin 1924, p. 4.

Orion (Eugène Marsan) (1935) : « Panaït Istrati, Carnet des Lettres, des Sciences et des Arts ». In : *L'Action Française*, 6 septembre 1935, p. 2.

Rolland, Romain (1923) : « Préface à *Kyra Kyralina* », *Revue Europe* N° 7, 15 août 1923, Éditions Paris : Rieder.

Rosenfeld, Oreste (1929) : « La Russie soviétique telle qu'elle est : le cri d'indignation de Panaït Istrati ». In : *Le Populaire*, 3 octobre 1929, p. 1.

Vaillant-Couturier, Pierre (1927) : « Avant le Xe anniversaire de la révolution. Panaït Istrati et Francis Jourdin à Moscou » . In : *L'Humanité*, 31 octobre 1927, p. 1.

— [non signé] (1929) : « Panaït Istrati traître et parjure ou l'Haïdouk domestiqué jugé par lui-même » . In : *L'Humanité*, 4 octobre 1929, p. 1.

Alina Bako*

Voyager dans la vallée du Rhin

Itinéraire romanesque et cartographie des monastères dans le roman de Liviu Rebreanu

The present study proposes a new interpretation of Liviu Rebreanu's work, going beyond the redundant discussions on Romanian canonical novels. The approach has two fundamental research components. First, the analysis of how different literary, historical, and geographical sources are reflected in Rebreanu's novels. Second, the presentation of manuscripts containing complex figurative maps that are often under analysed. Medieval Germany is the setting for the plot in a chapter of the novel Adam și Eva, published in 1925, while the image of the monastery of Maulbronn is also found in the novel Narcis und Goldmund by Herman Hesse published five years later. Comparing the maps in Rebreanu's manuscripts and the real-life maps of the monastery of St Gallen, we can see that there are some common elements, demonstrating a huge documentary effort on the part of the author, but also an unprecedented circulation of sources, as is evident from the bountiful historical information and references, such as the Nibelungenlied or historical figures from the German Middle Ages. Subtle elements such as the precise inclusion of the name of Pope Sergius IV and an allusion to his nickname are also analysed. Extending our discussion to other fields leads to a reinterpretation of the novel and an integration of the Romanian writer into a European literary network, of which he is a part, given the transmutations from the local, traditional space, be it that of Europe or of faraway civilizations.

géocritique, roman, architecture, carte, transnational

geocriticism, novel, architecture, map, transnational

* Faculté de Lettres et Arts, Département des Études Romanes, Université Lucian Blaga Sibiu.

Le lecteur de cette étude pourrait se demander quel est le rapport entre *La Chanson des Nibelungen* (Nibelungenlied – 1204) et l'œuvre du romancier roumain Liviu Rebreanu (1885–1944), d'autant plus que la distance temporelle de quelques siècles est évidente. Une autre question qui s'impose est de savoir comment un écrivain roumain utilise l'espace de l'Allemagne médiévale pour y intégrer certains de ses personnages, comme le fait aussi, par exemple, Herman Hesse dans *Narcis et Goldmund*. Cette étude souhaite interroger ces différents points, en analysant l'espace germanique dans le roman *Adam et Ève* de Liviu Rebreanu.

L'écriture de Rebreanu abonde en détails cartographiques, sollicités pour rendre visible au lecteur l'architecture moyenâgeuse ou pour reconstituer des itinéraires, à la manière d'un géographe. Analyser ces sources d'inspiration nouvelles, et habituellement peu traitées dans la critique littéraire, permet d'avoir une perception plus profonde du texte. En créant de nouveaux espaces dans la fiction, non seulement l'auteur roumain se retrouve dans l'hypostase d'un « démiurge du lieu », mais il offre aussi la possibilité de répondre à la question que Westphal s'est posée : « l'étude de la littérature pourrait-elle nous aider à déchiffrer le monde ? » (Westphal 2007 : 168).

L'analyse s'organisera selon trois parties : La première porte sur le réalisme présent dans le roman de Rebreanu, qui n'est pas du tout un « poème métaphysique » comme le considère une grande partie de la critique littéraire roumaine. La deuxième partie propose une incursion dans les espaces géographiques germaniques fictionnalisés et une analyse de leur projection dans les cartes que l'on retrouve dans les manuscrits de l'écrivain. Cette approche est liée à l'existence des cartes rebréniennes et peut déterminer un changement de paradigme dans la réception de ce roman : la place de ces éléments historiques et géographiques prouve que l'écrivain ne renonce jamais à une formule réaliste. En effet, les espaces présentés par Rebreanu sont faciles à identifier sur une carte réelle, le roman restant ainsi un hommage au réalisme documentaire, au-delà des appréciations critiques qui l'ont décrit différemment. La troisième partie démontre l'idée essentielle qui se dégage toujours de l'analyse des espaces décrits, à savoir que l'on peut effectuer une analogie entre Rebreanu et Herman Hesse. Or, l'écrivain allemand et suisse Herman Hesse est décrit dans le récent ouvrage *Literature : A world history* (Damrosch & Lindberg-Wada 2022) comme un écrivain

important pour l'évolution de la littérature mondiale. Donc faire l'analogie entre Hesse et Rebreanu revient à inscrire ce dernier dans un réseau littéraire global. On considère généralement que les écrits de Rebreanu relèvent d'une littérature mineure périphérique (la littérature roumaine). Mais en fait, ils s'inscrivent dans une dynamique plus générale d'échanges. Par les motifs et les thèmes littéraires qu'il traite, dans son œuvre, Rebreanu est en perpétuel dialogue avec les œuvres de Hesse. Cela montre donc qu'il n'y a pas de rupture entre la littérature mineure et les littératures centrales, mais un dialogue constant.

Contexte

Liviu Rebreanu, l'écrivain qui a marqué l'évolution du roman roumain[1] au début du XXème siècle, est surtout connu pour son appartenance au réalisme et son intégration dans le paradigme de la modernité narrative. Le scénario romanesque d'*Adam et Ève* propose une récurrence des histoires d'amour en suivant le thème de la métempsycose. Le roman décrit sept vies vécues dans sept époques et espaces différents. Le personnage principal, Toma Novac, en agonie, fusillé à cause de son amour pour Ileana, revit, avant de mourir, des expériences qui le mènent à rechercher l'âme-sœur en suivant la théorie de la métempsycose. Les histoires se déroulent en Inde, en Égypte, en Sumer, dans l'Empire Roman, l'espace germanique du Moyen Age, ensuite pendant la Révolution française et, dans le présent, à Bucarest. Les couples vivent des histoires tragiques et font parfois preuve d'une cruauté exacerbée,[2] comme c'est le cas de Mahavira, amoureux de Navamalika, en Inde. En Egypte, Isit et Unamonu, en Sumer, Hamma et Gungunum retrouvent l'unité du couple,

....

1 Liviu Rebreanu a écrit plusieurs romans comme *Ion* [Ion Le Roumain, 1920], *Pădurea spânzuraților* [La forêt des pendus, 1922], Răscoala [La Révolte, 1932], *Ciuleandra* ([Madalina, 1927], *Calvarul* [Supplice, 1919], *Adam și Eva* [Adam et Eve, 1925], *Crăișorul* ou *Crăișorul Horia* [Le Petit Roi, 1929], Jar [Braise,1934], *Gorila* [La Bête immonde, 1938] et *Amândoi* [Deux d'un coup, 1940].

2 « Une tenaille glaciale lui saisit la langue tapie derrière ses dents d'en-bas et la lui arracha. Des flots de sang bouillonnèrent dans la bouche de Mahavira avec un bruit de râle sourd » (Rebreanu 2015[1] : 94).

mais pour très peu de temps, car les personnages masculins sont cruellement tués. Dans l'espace de la Rome antique, Servilia et Axius vivent aussi l'amour, mais l'amante est tuée par la femme, et l'homme se suicide en se taillant les veines. Chaque chapitre présente le voyage de l'âme qui « libérée du carcan de la matière, s'éleva vertigineusement » (Rebreanu 2015 : 253). Hans, le moine, est séduit par l'image de la Vierge Marie, qu'il aime avec impiété, dans une autre histoire. Le chapitre VI raconte la relation entre Yvonne et Gaston, qui se déroule dans le contexte de la République française. La dernière histoire présente le couple dans le présent, à Bucarest, au début du XXème siècle, Ileana et Toma Novac étant une autre hypostase du couple.

Rebreanu confesse sa préférence pour « les incarnations des deux âmes qui, dans le plan divin, constituent une seule entité, nourri d'un amour éternel » (Sasu & Vartic : 199). Pour le roman *Adam et Ève*, Rebreanu avoue avoir consulté des centaines de volumes de ressources linguistiques et culturelles. Les plans historiques et géographique s'entremêlent. Par des détails réalistes sont bâtis de vastes panoramas des mondes disparus depuis longtemps. En étudiant les manuscrits rebréniens, on constate qu'il y a des sources importantes pour ce type d'information comme le Lexicon Herder, mais aussi celui de Heinrich August Pierer.[3] Rebreanu avoue sur son travail d'identification des espaces historiques et des époques : « Je crois avoir consulté cent fois les lexiques. (…) L'inspiration rencontre à chaque instant des obstacles, de la connaissance de chaque détail de l'époque. (…) Eh bien, il y a beaucoup de détails, pour lesquels je dois toujours consulter des sources d'information » (Sasu & Vartic : 158).

Une partie importante du paradigme de la réception critique a considéré le roman comme étant une exception de la règle du réalisme rebrénien. Le critique littéraire roumain Șerban Cioculescu (1902–1988) dit ainsi qu'*Adam et Eve* est un « roman métaphysique » qui démontre « la saturation quotidienne du romancier réaliste et un certain bovarisme, c'est-à-dire la nécessité de concevoir autre chose que ce qui est en réalité » (Cioculescu 1972 : 320). G. Călinescu (1899–1965) remarque que « la fuite de la réalité typique se voit dans *Adam et Ève*, qui n'est pas un roman, mais une sorte de poème métaphysique. Le

3 Heinrich August Pierer, *Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encylopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*. Paru à Altenburg en 1845.

thème est une ancienne prédilection du romantisme » (Călinescu 1939 : 23), Ovid. S. Crohmălniceanu (1921–2000) soutient qu'en suivant les directives politiques imposées par le régime à la littérature, « *Adam et Ève*, *Ciuleandra*, *Crăişorul* se détachent des réalités de la vie, des préoccupations des masses populaires. L'écrivain fait une série de concessions au goût bourgeois (…) le prosateur s'offre sous l'agrément de l'histoire vraie des orgies naturalistes » (Crohmălniceanu 1953 : 75). Adrian Dinu Răchieru (1949–) observe un « Liviu Rebreanu plongé dans la métaphysique (qui) échappe à sa formule, trouvant la contrepartie d'une fiction sans limite » (Răchieru 1986 : 150). Le point commun entre ces différents commentaires est que Rebreanu a renoncé à la formule qui l'avait consacré, au profit d'une évasion pure, en dissonance avec la réalité. En réalité, par son souci du détail, Rebreanu plonge le lecteur dans l'époque où évoluent ses personnages. Ses confessions et la confirmation de ne pas abandonner l'esprit du réalisme, contredisent la « fuite de la réalité », démontrant une immersion profonde dans une vérité historique.

Le roman est paru en 1925 en format feuilleton.[4] Le thème abordé par Rebreanu dans *Adam et Ève* se retrouve dans la littérature (nationale) rou-

4 Paru pendant 41 jours dans le journal *Adevărul* à partir du 22 janvier 1925, le « roman inédit » *Adam et Ève,* s'intitulait à l'origine « Le Serpent » (titre que Rebreanu mentionne dans sa correspondance avec sa femme). Une autre variante intitulée « Mirza » apparaît dans les manuscrits de l'auteur. Ce dernier titre fait référence au comte Mirza, propriétaire du château de Chiuza, le personnage féminin du roman *Adam et Ève*, présent dans chacun de ses chapitres étant associé à sa fille. On connaît également la confession de Rebreanu racontant sur sa vision de Iaşi, dans la rue Lăpuşneanu et le premier titre lié à « Myrrha » (personnage connu de l'antiquité grecque) : « Il y a six ans, j'ai vu une femme complètement inconnue dans la rue Lăpuşneanu, quand j'ai eu l'impression de la connaître depuis longtemps. Première esquisse de ce roman date de cette époque-là ; je l'ai appelée ‹ Myrrha ›, un nom qui a complètement disparu. » (Sasu & Vartic 1988 : 41). Le nom Mirza fait également référence aux personnages du célèbre drame en vers *Der Traum ein Leben* (1834) ou « conte de fées dramatisé » appartenant à Franz Grillparzer. Celui-ci raconte l'histoire de Rustan et Mirza, dans laquelle le serpent apparaît comme un personnage trompeur. Il y a aussi la confusion romantique entre rêve et réalité, propre à la fiction du XIXème siècle. L'association du statut social élevé avec le nom Mirza convient également au roman de Rebreanu, pour lequel le personnage féminin est construit dans un espace familier, mais en même temps étrange, lié au village du grand-père de Rebreanu. On devine une anticipation du thème central de la métempsycose, Mirza devenant un fil conducteur du récit. L'écrivain roumain décrit l'espace géographique lorsqu'il localise certains événements narratifs dans le jardin du château de Chiuza, dans la version initiale du roman intitulée Mirza.

maine à travers des textes très connus : *Avatars du Pharaon Tla* (1872) de Mihai Eminescu ; en le multipliant et en reprenant ou ressemblant dans des écrits comme *Le Pèlerin Kamanita* (1906) de Karl Gjellerup (Prix Nobel en 1917) ou *La tragédie de l'homme* (1861) de Madach Imre (ressemblance identifiée par Tudor Vianu[5]). Le thème de la métempsycose témoigne également d'une recherche documentaire approfondie et d'une fidèle retranscription des réalités historiques, avec toutefois de petites erreurs, comme nous le verrons par la suite.

Ainsi, bien que l'influence de Gerhart Hauptmann et du drame *Die Weber* (1892) sur le roman *Răscoala* [La Révolte] ait été évoquée, et bien qu'elle soit facile à démontrer, elle n'apparaît pas au premier abord dans le roman *Adam et Ève*. Néanmoins elle est étudiée dans le chapitre qui nous servira d'étude de cas dans cette recherche, à savoir « Maria ». Il s'agit d'un article publié par Rebreanu et reproduit dans *Œuvres* (éd. Gheran),[6] dans le chapitre « Accumulations (1913–1920) », dans lequel Rebreanu présente le livre de Gerhart Hauptmann *Der Ketzer von Soana*. Les idées que Rebreanu discutent sont également énoncées dans sa présentation de la genèse du roman *Adam et Ève*, soulignant le fait que *Der Ketzer von Soana* « s'adresse à tout le monde. Une histoire simple, romantique-mystique dans le fond, naturaliste dans la forme. Un plaidoyer très alléchant pour un retour à la nature et à l'amour et contre les dogmes qui encerclent la vie et la privent de sa beauté » (Rebreanu 1982 : 183). Le personnage qu'il découvre dans l'écriture de Hauptmann emprunte des traits aux personnages masculins d'*Adam et Ève*. Chez Rebreanu, Unamonu est un berger égyptien, tout comme « l'hérétique » de Hauptmann, lui-même un « berger de chèvres ». Le chemin initiatique sur le mont Generoso dans *Adam et Ève* trouve son semblant dans l'espace sacré du mont Gargano en Italie, également identifié dans le roman de Rebreanu, comme étant le chemin parcouru par Adéodatus qui : « avait erré en Italie, avait entrepris l'ascension du mont Gargano au sommet duquel, dit-on, vivent des saints ermites en conversations avec les anges »

5 Voir l'étude détaillée de Tudor Vianu (1964) *Arghezi, poet al omului*. Bucarest : E.P.L sur cette perspective comparée et la source retrouvée dans l'œuvre citée.

6 Liviu Rebreanu, *Œuvres*, éditée par Nicolae Gheran, avec des versions et des commentaires critiques, publiée à Bucarest aux Éditions de Minerva en 1982.

(Rebreanu 2015 : 280). Ludovico, le personnage d'Hauptmann, prêche pour le rapprochement de la nature et se laisse tenter par l'amour comme dans les chansons médiévales françaises. En échange, Rebreanu punit Adéodatus, un moine qui ressemble au prêtre Ludovico, imaginé par Hauptmann, également hérétique par l'amour coupable qu'il nourrit pour Marie, incarnée dans l'icône de la Vierge Marie. Les personnages et l'imaginaire de Rebreanu oscillent entre l'espace germanique – la ville d'origine de l'ermite, Niersteyn (Nierstein), et italien – le Mont Gargano.

L'espace réel du mont Gargano se trouve dans la région des Puglia en Italie, et possède une signification religieuse importante, étant également appelée « Montagne de l'Ange ». La légende raconte que l'archange Michel est apparu à cet endroit, l'épiphanie faisant du Gargano un lieu de pèlerinage, tout comme celui fait par le personnage rebrénien. Les « mystères de la nature » dans la prose de Hauptmann ont impressionné Rebreanu, puisque Adéodatus, le personnage d'*Adam et Ève*, est aussi un ermite qui rejette la civilisation : « le livre est source de tout péché, commencement et fin de tous les péchés mortels » (Rebreanu 2015 : 281).

Le même personnage de Rebreanu est aussi inspiré d'une personne réelle, Hans Boeheim de Niklashausen, un paysan qui a incité à la révolte et qui fut tragiquement tué dans la région de Franconie. Cette idée apparaît dans le manuscrit no. 2535 f.337. L'écrivain roumain reprend pour la construction du personnage Adéodatus quelques traits de Hans Boeheim de Niklashausen, et reprend aussi son origine populaire, la vision avec la Vierge Marie et son attitude envers le clergé. Le prénom du père de Hans, Michel Boeheim, rend la référence explicite, rappelant le personnage historique Hans Böheim, du XVème siècle. Félix Ragan résume le rôle de ce personnage au XVème siècle : « En 1471, un certain Hans Boheim avait réuni trente-quatre mille hommes, à la tête desquels, prêchant l'abolition des impôts fonciers, le renversement de toutes les autorités spirituelles et temporelles, et l'égalité de tous, il s'était emparé de Wurtzbourg » (Ragon 1845 : 432). Comme Hans Boheim, Adéodatus est le fils d'un paysan, et a des visions en présence de l'icône de la Vierge Marie. Il est donc évident que Rebreanu reprend certains traits du personnage historique et les transpose avec lucidité dans la création fictionnelle.

Il s'agit donc d'observer en quoi ces éléments de correspondance permettent de prouver que le roman de Rebreannu est bien un roman réaliste ; c'est ce style qui a consacré Rebreanu dans l'espace roumain. Plus encore, au-delà de l'espace roumain, ce roman est aussi devenu un élément constituant d'un réseau littéraire européen, et peut donc faire l'objet d'une étude de cas sur la circulation transnationale des idées. Cela sera développé dans la suite de l'article.

Cartographie de l'espace germanique

Dans *Maria*, le chapitre du roman *Adam et Ève* consacré à l'espace germanique, on observe une véritable cartographie, au sens donné par Philipp C. Muehrcke et Juliana O. Muehrcke qui considéraient les auteurs comme appartenant à un groupe particulier d'utilisateurs de cartes, presque de cartographes (Muehrcke 1974 : 31). Le personnage du chapitre est un moine qui cherche les signes de l'apocalypse et vit un amour interdit inspiré par l'icône de la vierge Marie, en voyageant dans la Vallée du Rhin. On s'intéressera ici aux cartes créées par Rebreanu et à leurs similitudes avec les cartes historiques.

Ainsi, dans le roman, il existe différents itinéraires suivis par le personnage en Allemagne, de Speyer à Odenheim. La représentation qu'en fait Rebreanu est unique. Une carte conservée en manuscrit et publiée dans l'édition Gheran du roman *Adam et Ève* est le témoignage de la matérialisation fictionnelle des repères géographiques. Cette manière de se rapporter à la réalité permet de comprendre la perspective géocritique comme une précision supplémentaire, partant du « lieu de création » et identifiant de manière exhaustive les lieux du roman. On considère comme pertinentes deux directions d'analyse : l'une identifie les localités dans l'espace germanique, documentées par Rebreanu, et la seconde présente le croquis du plan du monastère de Lorsch qui, dans le roman, présente des similitudes importantes avec le plan du monastère de St. Gallen, situé aujourd'hui en Suisse.

Rebreanu fonde ses écrits sur ce genre de représentations graphiques, contenant des éléments géographiques, qui sont ensuite introduits comme cadre de certains évènements narratifs. Il conçoit le roman comme une œuvre étroitement lié à ses sources d'inspiration. Ainsi, le roman correspond à la

réalité, à une vérité observée ou trouvée dans des traités scientifiques, à une expérience vécue ou trouvée, même à une expédition ou voyage pour analyser la géographie du lieu.[7] Tally observe dans un essai sur le récit de Melville, dans l'article « Spaces That Before They Were Blank: Truth and Narrative Form in Melville's South Seas Cartography », que la vérité concerne toujours l'espace et donc, la découverte de la vérité ou du récit est imaginée comme une entreprise géographique ou cartographique : « Both geographer and writer work with imaginary and real materials, raise questions of scope and scale, decide how much details to include, and so on » (Tally 2007 : 192) De même, pour Rebreanu, l'espace génère ces réalités documentaires, comme on le montrera plus tard.

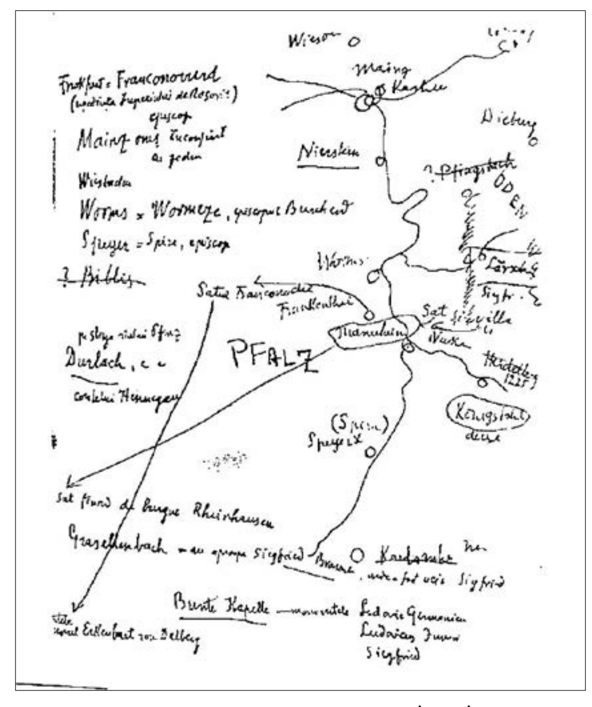


Fig. 1. Carte de Rebreanu, manuscrit no 2541(f.206) – 2535 f.334, Bibliothèque de l'Académie roumaine

7 Il est bien connu que pour le roman *La foret des pendus* (1922), Rebreanu a fait un voyage pour connaître la géographie du lieu. Pour plus d'informations, voir Bako 2021.

La carte de Rebreanu (Figure 1[8]) montre une micro-région dans laquelle se promène le personnage Adéodatus, initialement nommé Hans, un nom germanique. Ces villes de la vallée du Rhin sont Francfort, Mayence, Worms, Speyer, Konigruhe, Lorsch. La carte compilée par Rebreanu montre fidèlement la situation géographique des villes, ce qui démontre la volonté de respecter la démarche documentaire. Le personnage Adéodatus descendit dans la vallée du Rhin « traversa villes et villages, parvint un soir sur les murs de la vieille cité de Mainz (Rebreanu 2015 : 276). […] Il est arrivé au monastère de Lorsch. […] Il l'exhorta à faire halte sans faute à Niersteyn […] Il marcha deux jours durant pour atteindre Niersteyn. » (Rebreanu 2015 : 280). C'est le premier voyage qu'il entreprend, envoyé par l'abbé Kempten, la distance étant parcourue avec des arrêts bien précis. La « Vieille forteresse de Mainz » est également présentée en relation avec les personnages historiques qui ont apporté une contribution essentielle au développement de l'espace rhénan.

L'abbé de Mayence, Willigis (975–1011), apparaît dans le roman comme un repère essentiel pour situer et identifier l'époque. Il devient un agent d'initiation pour le personnage, car la mission confiée d'amener une lettre devient une bonne occasion pour observer les éléments architecturaux : « une tour haute et pointue qui dominait toutes les autres maisons », et la résidence de l'archevêque semble dominer la place de la ville, celle où « habite le chef spirituel et militaire de la ville » (Rebreanu 2015 : 277). Le bâtiment est décrit comme « lourd et sombre », avec « quelques marches usées », et Adéodatus observe « une vaste salle, dont les fenêtres tout à fait pareilles à celle de la basilique de Lorsch : au centre, un trône resplendissant sur lequel était assis un vieil homme à la barbe noire émaillée de quelques poils poivre et sel » (Rebreanu 2015 : 133). Les informations historiques mentionnent l'existence de la cathédrale de Mayence en tant que résidence de l'évêque, ainsi que la proximité de la place de la ville. Le détail est d'autant plus important que la figure du prélat est essentielle à la compréhension de l'espace rhénan.

8 Les figures sont reproduites en suivant les manuscrits de Liviu Rebreanu, archives. Elles sont également reproduites dans *Œuvres,* édition Gheran (Rebreanu 1982).

Un autre arrêt du personnage a lieu à Nierstein,[9] ce qui est l'occasion pour le romancier d'introduire des détails sur la légende du monastère de Farfa et de l'abbé Dagobert (avec la variante Dagibert) qu'il situe également au IXème siècle. L'idée que Rebreanu garde de l'histoire est celle de la décadence du monastère après l'empoisonnement de Dagobert, en 952, confirmée par les documents qui prétendent qu'après les cinq années d'ordre, suivit une période de débauche et déchéance de la vie monastique dans la basilique italienne. La référence à cette abbaye ne vient pas par hasard, car on sait que l'une des plus anciennes représentations de la Mère de Dieu se trouve encore dans les anciens manuscrits conservés à la bibliothèque de Farfa. L'image de la Vierge Marie, qui apparaît à plusieurs reprises tout au long du chapitre, vise à souligner l'émotion du personnage et l'impiété qu'il manifeste lorsqu'il embrasse l'icône alors que ses sentiments ne sont aucunement religieux.

Les interférences entre les deux espaces, italien et allemand, se retrouvent souvent dans le roman. Aussi, dans ce chapitre apparaît une description synthétique de Rome et on nomme exactement le pape à cette époque-là, pape Serge. L'histoire confirme qu'entre le 1er juillet 1009 et le 12 mai 1012, il eut le pontificat du pape Serge IV, avec le nom du laïc Pietro Bucca Porci. Rebreanu a le sens poussé du détail en mentionnant le surnom ironique du Pape, qui rappelle le nom de Saint-Pierre : « Rome, la ville où tant de martyrs ont souffert et sur laquelle règne le successeur de Saint-Pierre » (Rebreanu 2015 : 202).

Parmi les localités citées, Francfort apparaît sur la carte de Rebreanu sous le nom de Franconovurd, une appellation qui renvoie clairement à Franconofurd (-furt -vurd), le nom de la tribu germanique des Francs. Sous Louis l'Allemand, Francfort était déjà le siège de la Franconie orientale, nommé « principalis sedes orientalis regni ». Cette ville était aussi associée à d'autres territoires de l'autre côté du Rhin, Speyergau et Wormsfeld. Toujours dans la recherche d'une vérité historique, sur la carte de Rebreanu est mentionné Wiesbaden qui, à l'époque

9 Le personnage parle sur le fait qu'il « se rendit souvent à la source de la clairière aux tilleuls » (Rebreanu 2015 : 209). Mircea Eliade observait le fait que le mythe concernant l'origine de l'homme de l'arbre est lié aussi à la ville de Nierstein de Hessa où se trouve un grand tilleul qui a apporté a fertilité dans toute la région *dans Traité d'histoire des religions* (Eliade 2020 : 307).

mentionnée, faisait partie de la Franconie. Dans une visée d'authenticité, est également mentionné le nom de l'évêque Burchard. L'auteur présente aussi les informations relatives aux documents présents dans les 20 livres canoniques écrits par l'évêque Burchard, en collaboration avec les évêques Walter de Speyer et Alpert de Metz. La ville de Grasellenbach et la source Siegfried Brunnen sont également mentionnées sur la carte du manuscrit, avec l'annotation rappelant la légende selon laquelle c'est à cet endroit que Siegfried de Hagen a été tué dans la *Chanson des Nibelungen*.

Rebreanu ajoute également des indices temporels à la localisation géographique, l'année 999 annonçant l'Apocalypse redoutée par Adéodatus. Son deuxième voyage dure deux ans et traverse des lieux tels que Franconowurd, Spira, Rome, la Sicile, puis revient à Lorsch. La date de l'Apocalypse est fixée, par les calculs du personnage, au 14 avril 1034, dimanche de Pâques. Si nous devions nous rapporter à l'événement historique, une erreur s'est glissée dans l'analyse de Rebreanu puisque la date faisant mention du 14 avril 1034, un lundi, se rapportait en réalité au 13 avril.

Les connexions entre les éléments représentés sur la carte sont identifiées pour Sheila Hones comme un aspect fondamental pour la géographie littéraire, (relation entre l'espace et le temps dans une forme évoluée du concept de chronotope bachtien). Cette interrelation dynamise les relations entre les composantes narratives de l'espace du roman, considérant que « la fiction peut utilement être comprise comme un événement géographique » (Hones 2014 : 32). Il s'agit d'observer à quel point la connexion entre l'espace géographique et le temps fonctionne parfaitement dans la fiction. Pour ce type de définition, Sheila Hones conclue que le roman est une narration vive, qui exprime la relation entre le lecteur, le texte et l'auteur. Cette relation triptyque transforme l'espace littéraire dans un espace réel qui représente, finalement, la relation entre l'être humain et son environnement.

L'un de ces événements géographiques est la création par Liviu Rebreanu du plan du monastère, qui nous retrouvons ensuite dans le texte. Dans le chapitre *Marie*, plus de détails sont présentés sur le monastère de Lorsch,[10] dans

10 Ce monastère, l'un des plus connus de l'Empire carolingien, est également célèbre pour l'écrit appelé *Codex Aureus de Lorsch* ou *Évangiles de Lorsch* (778–820). Il est conservé à la Biblio-

la région du Rhin. Le lieu est décrit par Rebreanu comme suit : « le chemin sinueux qui monte du village d'Odenhain, situé sur les bords de la petite rivière Wischnitz, au monastère de Lorsch, dont on aperçoit de loin les murs et les créneaux, surplombant les trois tours de la vieille basilique » (Rebreanu 2015 : 256). On observe l'importance que Rebreanu accorde aux détails exacts, donnant beaucoup d'informations historiques ou insérant des éléments qui font références aux légendes d'un autre espace que celui roumain, ce qui démontre, encore une fois, le désir de plonger dans la réalité et aussi, de respecter cette composante réaliste de sa narration.

L'aire géographique choisie par Rebreanu regorge de symboles, car le « village d'Odenhein » est évoqué dans la mythologie de l'Odenwald, la forêt où Odin serait apparu. Dans le roman de Rebreanu, il y a une référence claire aux légendes de la *Chanson des Nibelunges* (un texte du XIIIe siècle, inspiré du folklore germanique), en associant la région de l'Odenwald au lieu où Hagen aurait tué Siegfried : « tu vois, c'est là que Siegfried s'est penché pour étancher sa soif ; ça c'est le vieux tilleul auquel il a suspendu ses armes; Hagen s'est faufilé par ici jusqu'à sa lance et la lui a plantée entre les deux épaules ; c'est là-bas que Siegfried a brisé son bouclier » et « il y apprit d'ailleurs que ce héros serait enterré dans le monastère de Lorsch même et que le lieu où il avait été lâchement assassiné n'en était pas loin non plus. […] une copie d'après la collection des légendes héroïques, constituée sur ordre de l'empereur Charlemagne » (Rebreanu 2015 : 268–270).

L'idée d'un paradis terrestre est également suggérée en choisissant le lieu où le personnage Adéodatus est baptisé et où il revient constamment : le monastère de Lorsch. La légende germanique, que Rebreanu avait probablement trouvée dans Herders Conversations-Lexikon, car certaines informations apparaissent dans le manuscrit du roman, mentionne que le roi de Worms, Gibich, avait créé une roseraie à Laurisham, à l'endroit où le monastère de Lorsch a été construit. Les détails fournis par Rebreanu sont précis : « une croix noire sur une dalle de pierre; c'est là que reposaient les restes terrestres du vaillant

thèque apostolique vaticane mais certaines parties originales se trouvaient également à Alba Iulia (Roumanie) dans la Biblioteca Documenta Batthyaneum (Évangiles de Matthieu et Marc, tables canoniques et matière préliminaire).

guerrier, entre les tombeaux Louis le Pieux et de Louis le Jeune » (Rebreanu 2015 : 268).

Les informations sur les tombes des rois enterrés à Lorsch démontrent le sérieux des documents sous-jacents à la fiction écrite par Rebreanu, sachant que les tombes de Louis le Germanique et de Louis le Jeune y sont historiquement documentées. De même, les détails du baptême de Hans, devenu Adéodatus, font référence à la fondation du monastère de Lorsch par l'abbé Chrodegang au VIIIème siècle, car Rebreanu fixe également la date « il y a deux siècles et demi ». Le détail historique du « nom de Lollus, celui de l'abbé qui avait le premier célébré l'office dans la nouvelle basilique en présence de l'empereur Charlemagne » (Rebreanu 2015 : 265) fait probablement référence à l'archevêque Lullus de Mayence du VIIIème siècle.[11]

Le manuscrit 2535 f.337 montre un plan d'un monastère, qui semble avoir été utilisé pour imaginer les espaces dans lesquels se déplace Adéodatus, notamment pour l'abbaye de Lorsch où se déroulent de nombreux événements narratifs. Sur la même page du manuscrit, Rebreanu note ses sources d'inspiration figuratives : le plan du monastère de Maulbronn, représentatif de l'art gothique, le plan de Bebenhausen et la troisième source d'inspiration semble être le plan du monastère de St. Gallen[12] modèle de l'art carolingien. Le monastère de Maulbronn n'est pas choisi par hasard. Datant du XIIe siècle, avec un style mêlant roman et gothique tardif, il est également connu pour ses célèbres élèves, comme Herman Hesse ou Friedrich Hölderlin.

11 L'événement historique est lié à l'inauguration de la nouvelle église de Lorsch en 774, lorsque les reliques de Saint-Nazareth ont été apportées, et le service a été célébré par Lullus de Mayence en présence de l'empereur Charlemagne, de sa famille et de la cour royale. La région Francofonia du XVème siècle est également représentée par l'allusion à Wendel Hippler (1465–1526), le révolutionnaire, lors de l'épisode de la tentation d'Adéodatus, représenté par le personnage féminin Margareta Hippler. La mention que fait Rebreanu est également liée à son intérêt avoué pour les révoltes paysannes, qui se matérialisera dans le roman bien connu *Révolte* [1932].

12 http://www.stgallplan.org/en/index_plan.html

Circulation transnationale des idées

Il faut noter deux aspects intéressants du roman de Liviu Rebreanu qui rappellent *Narcisse et Goldmund* d'Herman Hesse. Le premier fait référence au plan initial par lequel commence le roman de Hesse, publié en 1930 (Rebreanu avait déjà publié *Adam et Ève* en 1925). Il avait lui-même été scolarisé à Maulbronn. Dans le roman, Maulbronn devient Mariabronn : « Devant l'arc en plein cintre soutenu par des doubles colonnes qui donne accès au couvent de Mariabronn » (Hesse 1948 : 5)

Le premier élément est l'apparition de Lise, qui représente la tentation féminine : « De la forêt lointaine quelqu'un arriva : une jeune femme dans une robe bleue passée, un petit mouchoir rouge attaché autour de ses cheveux noirs, le visage bruni par le soleil d'été. La femme s'approcha, un ballot à la main, un petit œillet velu rouge vif à la bouche. » (Hesse 1948 : 157) Ce passage peut évoquer un passage similaire où Margareta Hippler est vue par Hans/Adéodatus, le personnage de Rebreanu :

> « Il avait devant lui une petite jeune fille de dix-sept ans environ. Ses yeux marron le regardaient avec joie. Ses grosses tresses couleur chanvre descendaient sur ses épaules le long de ses seins qui s'arrondissaient sous sa chemise moulante comme deux belles poires mures. Adéodatus ne vit qu'eux et il sentit son sang bouillir étrangement tandis que son cœur se mettait à battre à grands coups dans la poitrine. – Tu ne me reconnais plus, Hans ? dit la jeune fille avec un sourire surpris. Margareta …la fille de Hippler …Tu ne te rappelles pas quand j'ai perdu mes vaches dans la forêt ? » (Rebreanu 2015 : 271).

Un autre élément commun, qui témoigne de la circulation de thèmes et de motifs européens entre les différents pays, est l'obsession pour l'icône de la Vierge Marie. Cette dernière hante les deux personnages. Bien que construit de manière beaucoup plus superficielle, le personnage de Rebreanu conserve cette association à l'image sacrée, une obsession qui le ronge :

> « Il se dit un jour que son amour excessif pour l'icône était peut-être de l'idolâtrie et qu'en mettant en elle toutes ses espérances de rédemption, il péchait

> gravement contre la Sainte Trinité. Peut-être était-ce justement là l'image fallacieuse dont notre Seigneur nous a ordonné de nous détourner ? Il n'osa pas la jeter mais en fit don à une petite église. » (Rebreanu 2015 : 286).

De même, Goldmund apprend à sculpter, en représentant « la femme » sous toutes ses formes :

> « De même que maître Niklaus avait représenté dans quelques madones la figure douloureuse de la Mère de Dieu avec une perfection et une vigueur d'expression qui semblaient insurpassables à Goldmund, de même il espérait, quand il serait plus mûr et plus sûr de son talent, donner forme au concept de la Mère profane, d'Ève-Mère telle qu'elle vivait dans son cœur comme la plus ancienne et la plus aimée des choses saintes » (Hesse 1948 : 352).

Le voyage de Goldmund à travers l'Allemagne médiévale peut être comparé à celui d'Adéodatus dans la vallée du Rhin au confluent des IXème et Xème siècles. Le premier à publier le roman fut Liviu Rebreanu, qui avait probablement eu un contact, par la langue allemande, avec les écrits d'Herman Hesse, mais *Narcisse et Goldmund* paraît cinq ans après *Adam et Ève*. C'est donc un élément à étudier pour observer la manière dont les littératures communiquent. Une explication possible serait donnée par l'existence de schémas mentaux que les écrivains de l'époque appliquent, sans dépendre d'une source commune.

Même le dernier dialogue des deux personnages contient des idées correspondantes : d'une part, l'image de la femme-mère, présente chez Herman Hesse : « il chuchota : ‹ Mais comment veux-tu mourir un jour, Narcisse, puisque tu n'as point de mère ? Sans mère on ne peut pas aimer, sans mère on ne peut pas mourir › » (Hesse 1948 : 670), et pour le personnage de Liviu Rebreanu celle de la vie sans amour : « C'est Maria que tu cherches, Hans ? Pourquoi ne l'as-tu pas vraiment cherchée plus tôt ? Tu as gâché ta vie à t'opposer à ma volonté au lieu de ne chercher qu'elle. Tu n'as jamais aimé, malheureux, et pourtant il n'y a rien de plus précieux en ce monde que l'amour d'une femme » (Rebreanu 2015 : 302). Le pacte faustien avec le diable n'est plus fait, il n'est plus qu'une tentation perpétuelle du moine écrasé par la passion humaine.

Architectures fictionnelles

Si dans le cas des plans des monastères de Maulbronn et de Bebenhaus les éléments architecturaux ne sont pas suffisamment esquissés pour être reconnus dans le roman, en revanche, dans le plan du monastère de Saint-Gall des détails significatifs sont presque entièrement conservés. Le plan de ce monastère est célèbre, et semble avoir fasciné Rebreanu, puisqu'il a repris une grande partie de ses caractéristiques. Ainsi, le monastère, situé aujourd'hui en Suisse, a servi de modèle principal pour décrire cet espace religieux dans le roman. Le plan, conservé à la Stiftsbibliothek St. Gallen dans le *Codex Sangallensis*, est considéré comme un document représentatif de l'art carolingien, un « exemplum » de l'architecture médiévale. Des chercheurs ont établi qu'il y avait été achevé par plusieurs personnes au monastère de Reichenau. Le plan est d'autant plus important « It is, in fact, a virtual monastery or rather a vision of a large royal abbey conceived and set in a very particular political situation of the Regnum Alamannorum and the abbeys of Reichenau and Saint Gall in 829/830. The authors of the plan were learned Reichenau monks » (Zettler 2015 : non pag.).

Nous passerons en revue les éléments communs au plan réel du Monastère de Saint-Gall et au croquis réalisé par Rebreanu (Figure 2) : au centre se trouve l'église, avec l'autel en haut du schéma, et en bas sont marqués les deux tours ; à gauche se trouve la bibliothèque, près de l'autel, et dans ses environs la maison de l'abbé, l'école et la maison des hôtes. La forme de la chapelle est également conservée, avec les deux autels, ayant à gauche l'hôpital (Cloître des malades) et l'espace dédié aux « novices » (Cloître de la Novice). Dans le coin supérieur gauche, dans le plan original du monastère de St. Gallen on conserve le soi-disant « jardin d'herbes médicinales », qui semble situé au même endroit à Rebreanu que le « jardin médicinal ».

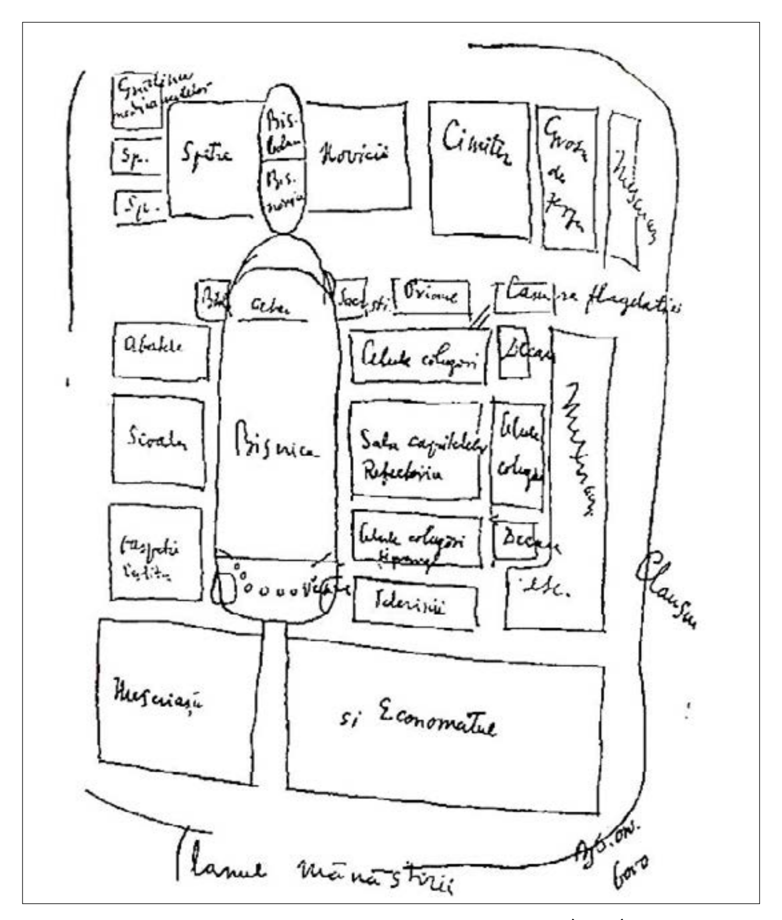


Fig. 2. Liviu Rebreanu, Plan du monastère, manuscrit no 2541(f.206) – 2535 f.335, Bibliothèque de l'Académie roumaine

Deux autres espaces utilisés pour soigner des malades sont toujours marqués au même endroit sur les deux plans. L'emplacement du cimetière est aussi au sommet, à côté du « potager ». Il est également fait mention des cellules des moines, du réfectoire, des chambres des pèlerins, du magasinier (Brasserie et Boulangerie, Bière, Pâte). La description du roman conserve des éléments de l'esquisse conçue à partir du plan original du monastère, semble-t-il :

> « Son regard glissa sur les voûtes du portail, sur les sept rangées de fenêtres de la tour principale, jusqu'à la croix noire, aux bras fins. Puis, comme s'il venait de recevoir un ordre d'en haut, il pénétra d'un pas ferme et décidé dans l'entrée, trempa d'un geste rapide ses doigts dans le bénitier et fit le signe de croix. Par une porte latérale il ressortit dans la cour pavée et couverte tel un passage, laissa sur sa gauche le parloir et l'école, et arriva devant la maison de l'abbé, adossée à la basilique et reliée au naos par un couloir. » (Rebreanu 2015 : 261)

Ce n'est pas par hasard si la chapelle des novices est également décrite. C'est là qu'Adéodatus exécute pendant sept semaines la rituelle « tentation du silence » : « Un moine muet le conduisait, tôt le matin, dans la chapelle des novices où il fallait écouter à genoux une longue liturgie suivie de prêches interminables » (Rebreanu 2015 : 262). D'autres références aux pièces du monastère sont faites : « En compagnie des autres moines, dans le dortoir commun, au réfectoire, il se sentait étranger. Il demanda et obtint une cellule, juste à côté de la chambre de flagellation » (Rebreanu 2015 : 266). Un espace que Rebreanu n'oublie pas de mentionner est la bibliothèque :

> « il l'introduisit même dans la bibliothèque du monastère, à gauche du chœur. C'était une vaste pièce, avec des armoires sans portes, en bois noirci par les années, sous une épaisse couche de poussière, toutes sortes de volumes reliés de cuir, dont les textes étaient écrits en grosses lettres maladroites sur du parchemin. Il lui raconta comment les premiers moines l'avait constituée en recopiaient jour et nuit, sur ordre de l'abbé, des manuscrits empruntés » (Rebreanu 2015 : 268).

L'étude des cartes des manuscrits rebréniens confirme les références aux documents scientifiques, que l'écrivain a consultés pour fournir des détails précis. Plus que dans d'autres cas, l'analyse du roman *Adam et Ève* devient ainsi un point de départ de la reconsidération de l'œuvre rebrénienne dans son ensemble, vue comme partie intégrante du réseau européen. On peut ainsi avoir une vision globale de l'œuvre, si l'on considère le double sens des échanges culturels. Le dépassement du domaine national, avec lequel beaucoup se sont

empressés de classer la prose de Rebreanu, est évident et constitue une réaffirmation de la composante transnationale de ses écrits.

Les observations qui s'imposent sont liées, à la nouveauté des détails commentés : d'une part, l'identification des éléments d'un réseau littéraire européen, dont l'écrivain roumain fait partie, et d'autre part, les instruments de la géocritique et l'examen des détails historiques qui confirment la composante documentaire, objective et réaliste de l'écriture de Liviu Rebreanu, même dans un roman sur le thème de la métempsycose. Les références trouvées à la Chanson des Nibelungen, les associations inédites aux écrits d'Herman Hesse, les approches de Gerhard Hauptmann sont des points essentiels, sans lesquels l'étude de l'œuvre de l'écrivain déjà inscrit au canon n'est pas complète.

Certes, la narration roumaine fait partie d'une littérature périphérique, située en marge des littératures centrales comme la littérature française ou allemande. Néanmoins, notre démarche affirme, par l'analyse géocritique réalisée sur le roman *Adam et Ève*, l'appartenance concrète et évidente de cette narration à un réseau plus général. En effet, la communication entre le roman roumain et la littérature européenne dirige le sens de l'évolution du roman. En observant les analogies avec les écrivains allemands et les insertions des espaces germaniques dans la fiction, on constate une concordance évidente des voies littéraires européennes, elles-mêmes constituant un vaste tissu global.

La conclusion essentielle de l'étude est que les échanges littéraires ont été fructueux dans un double sens : pour la littérature minoritaire qui a adopté des thèmes, qui a été imprégnée par des visions, réalités et idées philosophiques, en évoluant selon l'apport d'influences étrangères ; d'autre part, pour la littérature d'inspiration, qui a bénéficié d'une sorte de colonisation, inoculée dans la culture d'adoption, par l'insertion dans les textes des littératures périphériques d'informations concernant d'autres cultures et littératures. C'est une action qui fait bénéficier les deux membres de l'échange, un échange prolifique qui démontre que la littérature est une chaîne, un entrelacement dont les littératures nationales sont les mailles qui forment la dentelle de la littérature monde.

Bibliographie

Rebreanu, Liviu (1952) : *Adam und Eva*, trad. Günther Spaltmann. Bad Wörishofen : Kindler und Schiermeyer.

Rebreanu, Fanny Liviu (1963) : *Cu soțul meu. Gânduri – imagini – întâmplări* [Avec mon mari. Pensées – images – événements]. Bucarest : Editura pentru Literatură.

Rebreanu, Liviu (1982) : *Opere* VI/6 (Oeuvres). ed. Gheran. Bucharest : Minerva.

Rebreanu, Liviu (1986) : *Adam and Eve*, trad. Mihail Bogdan. Bucharest : Minerva.

Rebreanu, Liviu (2015^1) : *Adam et Eve*, trad. Jean-Louis Courriol. Editions Cambu-rakis.

Rebreanu, Liviu (2015^2) : *Adamo ed Eva*, trad. Davide Arrigoni. Quaderni romeni.

Bako, Alina (2018) : « Exoficțiunea în romanul românesc » [L'Exofiction dans le roman roumain]. In : *Contemporanul*, nr. 15/2018, p. 14.

Bako, Alina (2020) : *O hartă posibilă: de la spațiul real la cel ficțional. Cazul romanului românesc* [Une carte possible : de l'espace réel à l'espace fictif. Le cas du roman roumain]. Incursiuni în imaginar, Alba Iulia : Edition Aeternitas.

Bako, Alina (2021) : « Geocritical Readings of Romanian Literature: Maps and Cartography in Rebreanu's Canonical Fiction ». In : *The Slavonic and East European Review*, volume 99, number 2, 2021, issue number, p. 230–255.

Brosseau, Marc (1996) : *Des romans-géographes*. Essai. Paris, L'Harmattan.

Bachelard, Gaston ([1957] 1994) : *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Boston : Beacon P.

Bahtin, Mihail (Bakhtin, Mikhail) ([1938] 1981) : *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin.

Bruckner M (2006) : *The Geographic Revolution in Early America: Maps, Literacy, and National Identity*. Chapel Hill, NC : The University of North Carolina Press.

Călinescu, G. (1939) : *Liviu Rebreanu (studiu critic)* [Liviu Rebreanu (étude critique)]. Bucarest : Jurnalul literar.

Chevalier, Michel (1993) : *Géographie et littérature*. Paris : CNRS.

Cioculescu, Șerban (1972) : *Aspecte literare contemporane* [Aspects littéraires contemporaines]. București : Edition Minerva.

Collot, Michel (2011b) : *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Arles, Versailles : ENSP.

Crohmălniceanu Ovid S. (1953): « Liviu Rebreanu » , in : « Viața românească » [La Vie Roumaine] ; VI, nr. 11, 1953. Reproduit par Niculae Gheran (ed.) : Liviu Rebreanu (1982) : *Opere* [Oeuvres]. Bucarest : Minerva.

Damrosch, David, Gunilla Lindberg-Wada (ed.). (2022) : *Literature: A World History*. Hoboken NJ : Wiley.

Dey, Hendrik W (2015) : *The Afterlife of the Roman City. Architecture and Ceremony in Late Antiquity and the Early Middle Ages*. Cambridge University Press.

Dennerlein, Katrin (2009) : *Narratologie des Raumes*. Berlin : de Gruyter.

Doležel, Lubomir (1998) : *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore : Johns Hopkins U.P.

Eliade, Mircea (2020) : *Traité d'histoire des réligions*. Paris : Payot.

Fauconnier, Gilles (1997) : *Mapping in Thought and Language*. Cambridge : Cambridge UP.

Genette, Gerard (1969) : « La littérature et l'espace ». In : *Figures II*. Paris : Seuil.

Hesse, Herman (1948) : *Narcisse et Goldmund*. Calman-Levy.

Hones, Sheila (2014) : *Literary Geographies: Narrative Space in Let the Great World Spin*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Lewis-Jones, Huw (2018) : *The Writers Map: An Atlas of Imaginary Land*. Chicago.

Moretti, Franco (1998) : *Atlas of the European Novel, 1800–1900*. London : Verso.

Muehrcke, Philipp C., Juliana O. Muehrcke. (1974) : « Maps in Literature ». In : *American Geographical Review*, Vol. 64, No. 3 (Jul., 1974), p. 317–338.

Răchieru, Adrian Dinu (1986) : *Pe urmele lui Liviu Rebreanu* [Sur les pas de Liviu Rebreanu]. București : Editura Sport-Turism.

Ragon, Félix (1845) : *Histoire générale des temps modernes, depuis la prise de Constantinople par les Turcs (1453), jusqu'à la fin de la guerre d'Amérique (1783)*. Paris : Hachette.

Sasu, Aurel, Mariana Vartic (1988) : *Romanul românesc în interviuri* [Le roman roumain en entretiens] (III) – partie I. Bucarest : Minerve.

Strauss, Gerald (1986) : *Law, Resistant, and the State. The opposition to Roman Law in Reformation Germany*. Princeton Legacy Library.

Tally, R.T. (2007) : « ‹ Spaces That before were blank › : Truth and Narrative Form in Melville's South Seas Cartography ». In : *Pacific Coast Philology* [Special Issue], Vol. 42, No. 2 Transoceanic Dialogues, p. 181–198.

Tuan, Yi-Fu (1977) : *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis : UMP.

Tudor Vianu (1964) : *Arghezi, poet al omului* [Arghezi, poète de l'homme] Bucarest : E.P.L 1964.

Voltaire (1966) : *Romans et contes*. Paris : Garnier-Flammarion.

Westphal, Bertrand (2011) : *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York : Palgrave Macmillan.

Zettler, Alfons (2015) : « Spaces for servants and *provendarii* in Early Medieval Monasteries. The example of the virtual monastery on the Plan of Saint Gall ». In : *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, [Hors-série n° 8, URL : http://journals.openedition.org/cem/13624, DOI : https://doi.org/10.4000/cem.13624

Zoran, Gabriel (1984) : « Towards a Theory of Space in Fiction ». In : *Poetics Today* vol. 5, no. 2, p. 309–35.

Ioana Raluca Petrescu*

Ferme les yeux et tu verras la Ville

Réseaux transnationaux et régionaux dans le roman poétique de Iordan Chimet

It can be said that the ethos of Iordan Chimet (1924–2006) as a writer and cultural connoisseur resembles the ethos of comparative literature studies. His most notable work, Close Your Eyes and You will See the City (Închide ochii….), is a poetic fantasy novel. Written in the years when Chimet was an anti-communist dissident (1947–1953), without any hope of publication, its genesis is marked by its author's intellectual isolation, a feeling his creative drive strives to combat. The novel looks outward toward recognizable European mentors and kinships (Nodier, Carroll, Bulgakov). Chimet cultivated epistolary friendships with writers from an array of different countries and made collaborators of them in his work as an anthologist. At the same time, Închide ochii… is a highly original work stylistically, brimming with regionalisms and neologisms, well entrenched in the decidedly Romanian tradition of ludic-poetic literature (from Creangă to Urmuz, both of which Chimet anthologised). This work aims to emphasize the simultaneous presence of these two sources of identity: the transnational and the regional.

Chimet, Ende, fantasy, novel, dream, innocence, community

Chimet, Ende, Fantasy, Roman, Traum, Unschuld, Gemeinschaft

* Université de Champagne-Ardennes.

Ioana Raluca Petrescu

Demander asile au monde fantastique

Iordan Chimet (1924–2006) est un écrivain et critique littéraire roumain dont l'œuvre, variée et cosmopolite, est passée assez inaperçue dans le paysage littéraire roumain, notamment à cause des difficultés matérielles et éditoriales engendrées par son opposition au régime communiste. Né à Galați, résistant actif dans sa jeunesse (1945–1949), membre fondateur de l'association dissidente « Mihai Eminescu », qui compte parmi ses buts la sauvegarde de la culture et l'assistance aux victimes du régime totalitaire, il mène une vie très recluse et se voit interdit de publication jusqu'en 1964. Cette période est aussi celle de la rédaction de son roman fantastique *Închide ochii și vei vedea Orașul* [Ferme les yeux et tu verras la Ville], publié seulement en 1972. Le texte, auto-défini par le sous-titre générique roman-féerie (*roman feerie*), narre les aventures de la jeune et quasi-omnisciente Elli, enlevée par le démon Gagafu lors d'une de ses pérégrinations oniriques en-dehors de l'espace édenique de son foyer dans la ville natale de Chimet, Galați. Il s'agit de l'oeuvre centrale de l'écrivain, dont nous tenterons de décrire sommairement l'esthétique.

Chimet exprime par ailleurs sous plusieurs formes une position ferme en faveur de l'ouverture culturelle. Les œuvres qu'il publie avant la fin du régime l'attestent : toutes sont des entreprises d'introduction aux espaces artistiques d'ailleurs, et manifestent une pensée générique subtile, au croisement de l'essai, du livre d'art et de l'anthologie. Entre autres, *Eroi, fantome, șoricei* [Héros, fantômes et souris, 1970] traite du cinéma occidental ; *Grafica americană. Un autoportret al Americii* [La Graphique américaine, un autoportrait des États-Unis, 1976] et *America Latină. Sugestii pentru o galerie sentimentală* [L'Amérique latine, suggestions pour une galerie sentimentale, 1984] sont des anthologies d'art commentées et conceptuellement travaillées en tant que livres-objets. Après la révolution de 1990, Chimet applique sa pensée éditoriale au travail de la mémoire collective roumaine, en fondant aux éditions Dacia la collection au titre évocateur *Ieșirea din labirint* [La Sortie du labyrinthe], à laquelle il contribue des essais culturels et politiques. S'il reste généralement peu lu, à cause notamment de l'absence de rééditions de son riche travail anthologique, il a été traduit dans plusieurs langues (allemand, tchèque, hongrois). La reconnaissance critique de son œuvre a été sporadique – mis à part les rééditions

critiques de qualité de *Închide ochii și vei vedea Orașul*, dont la plus importante, celle de Mircea Horia Simionescu en 1999, inclut la correspondance avec Michael Ende autour du texte et une postface nouvelle de l'auteur. Il n'est sans doute pas anodin que les chercheurs qui ont reconnu la qualité des textes de Chimet se placent plutôt dans le domaine des études comparées. Citons les travaux importants de la chercheuse comparatiste Mihaela Cernăuți-Gorodețchi. Entre autres, son article *Românii și romanul-fantasy. Cazul Iordan Chimet* [Les Roumains et le roman fantasy, Le cas Iordan Chimet, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi : 2006] discute la singularité de la sensibilité générique chimétienne dans le paysage littéraire roumain.

Notre travail voudrait se situer de la même manière : il postule d'un côté la valeur de Chimet comme écrivain, et, de l'autre, le fait que cette valeur se comprend le mieux lorsqu'on adopte un point de vue comparatiste, puisqu'il s'agit d'un œuvre dont l'ensemble manifeste un éthos de la littérature vue comme phénomène transfrontalier.

Les lecteurs de Chimet appartiennent à la catégorie que Max Jacob avait forgée pour décrire la destination de ses poèmes : « pour les enfants et pour les raffinés » (Jacob, 2011 : 6). Le fait d'être associé à la littérature pour enfants a contribué en partie à l'obscurité de Iordan Chimet, toute relative et imméritée : il fait partie des auteurs lésés par ce parti pris répandu, envers la fiction de genre, qui la juge peu susceptible de produire des profondeurs symboliques. Sa fidélité à l'idéal d'une fiction pour enfants qui serait aussi le véhicule de la plus haute ambition littéraire peut également être considérée comme le signe d'une pensée critique encline à défier les canons pour mieux les définir. Il partage cette position particulière avec son correspondant de longue date et ami Michael Ende, qui écrit à Chimet avec découragement : « Aujourd'hui, et dans le meilleur des cas, Goethe ne pourrait offrir son *Faust* qu'à un théâtre pour enfants[1] » (Chimet/Ende, 1999 : 276).

C'est peut-être cette orientation peu commune, vers une profondeur trouvée par le biais du ludique enfantin, qui donne à Chimet son amour de la filiation littéraire, et le tempérament d'un créateur bibliophile à goûts particuliers. Après tout, les classiques pour enfants qui perdurent dans le temps ont

1 Notre traduction.

tendance à être des œuvres isolées dans leurs paysages littéraires respectifs, quelque peu en retrait par rapport au contexte littéraire immédiat. Ces textes sont plutôt compréhensibles selon un réseau de filiation dont les maillons sont plus larges, constituant ainsi un dialogue à distance entre lieux et temps différents. L'on pourrait presque dire que la littérature poétique pour enfants des XIXe et XXe siècles se constitue un réseau transnational propre, avec des œuvres qui s'éclairent à la lumière de leurs affinités réciproques. Ainsi, pour proprement comprendre ce qui est à l'œuvre, stylistiquement, dans la prose de Chimet, et le ton de son roman fantastique *Ferme les yeux et tu verras la Ville*[2], il est particulièrement utile de citer un nombre de noms familiers, de mentors littéraires dont les œuvres résonnent au sein de son texte : Lewis Carroll, Edward Lear, Charles Nodier, G.K. Chesterton, le Boulgakov fantastique du *Maître et Marguerite*, J.M. Barrie, pour n'en nommer que quelques-uns, tous rassemblés dans la conscience post-surréaliste de leur parenté profonde. Chimet s'auto-définit comme appartenant à cette famille, il créé sous l'égide d'un sentiment implicite de communauté invisible.

Son œuvre évoque aussi d'autres entreprises parallèles à la sienne, d'autres voix qui cachent un noyau transcendant fort dans une mise en scène ludique (rappelons donc A. A. Milne, P. L. Travers, Kenneth Grahame). Cette esthétique est, par exemple, bien illustrée par la façon dont le roman *Le Vent à travers les Saules* de Grahame cache, au sein de sa paisible intrigue mettant en scène la faune anthropomorphisée habitant autour d'un ruisseau, le chapitre mystique du *Cornemuseur aux portes de l'aube*[3] (Grahame, 1908). L'onirisme subtilement travaillé de ce type de prose respire l'air intertextuel du conte de fées littéraire, où, dans la formulation de Paul Ricoeur, « le symbole donne son sens […] dans la transparence opaque de l'énigme ». (Ricoeur 1988 : 179).

La littérature poétique pour enfants, ou, selon une dénomination alternative, le conte pour adultes moderne, est un phénomène transnational, et il y a une bonne raison à cela : non seulement parce que ce genre de texte a besoin de voyager pour trouver des lecteurs du type de raffinement ou d'idiosyncrasie requis, mais parce que sa géographie est imaginaire. Ce fait métaphorique s'est

2 *Închide ochii și vei vedea Orașul*, notre traduction.

3 *The Wind in the Willows, The Piper at the Gates of Dawn*, Kenneth Grahame, notre traduction.

avéré salutaire pour le destin d'écrivain de Iordan Chimet, et il est au cœur de ses efforts : l'imagination, plus précisément la surréalité onirique, est un terrain d'entente, un havre de paix bercé dans l'étreinte communautaire de l'inconscient collectif. La découverte d'âmes sœurs géographiquement lointaines est donc possible et toute naturelle.

La précédente idée paraphrase directement la pensée de Chimet : la métaphore géographique apparaît dans son discours comme une résolution à une crise politique et autobiographique qui est au centre de tout son parcours. On le découvre dans sa lettre de janvier 1977 à Michael Ende, celle-là même qui présente le roman à son ami et tente d'en expliquer la genèse, de façon significative :

> Qu'y avait-il à faire ? J'avais été prévenu, je sentais les yeux livides, malfaisants et invisibles du pouvoir totalitaire fixés sur moi, afin de contrôler non seulement mes actions […] mais aussi mes pensées, mes intentions ; lisant mes manuscrits, ils essayaient d'interpréter mes rêves, même […] à partir de ce moment, j'ai commencé à me considérer comme un homme totalement libre, j'ai annulé la réalité autour de moi d'un simple geste de la main, comme une passe magnétique, qui vous fait entrer dans une autre réalité – et j'ai plongé dans l'irréalité. Ou, si l'on veut, j'ai demandé un asile politique – mais aussi un asile esthétique, et a fortiori un asile moral – dans le monde fantastique, qui m'avait toujours attiré. Ainsi, entre 1947 et 1953, j'ai écrit le livre que tu tiens entre les mains, *Ferme les yeux et tu verras la ville*[4] […]. (Chimet/Ende 1999 : 274)

L'explication que Chimet donne à Ende de l'état d'esprit qui a fait naître l'inspiration pour son roman est aussi une tentative de traduction ou d'adaptation, pour une oreille étrangère, d'un sentiment existentiel profondément lié

4 « Ce era de făcut ? Eram avertizat, simțeam ochii livizi, malefici, deși invizibili ai puterii totalitare ațintiți asuprea mea pentru a-mi controla nu numai gesturile – […] – dar și gândurile, intențiile și citindu-mi manuscrisele încercau să-mi interpreteze până și visele. […] din acel moment m-am considerat un om cu desăvârșire liber, am anulat realitatea din jur printr-un simplu gest al mâinii, ca o pasă magnetică, o pasă care te introduce într-o altă realitate, și am plonjat în irealitate. Dacă vrei, am cerut azil politic – dar și estetic și cu atât mai mult, și un azil moral – în lumea fantastică, care m-a atras întotdeauna. Și astfel am scris între anii 1947 și 1953, cartea pe care o ai acum în față, *Închide ochii și vei vedea Orașul…* », notre traduction.

au contexte géopolitique de Chimet. Ses paroles à Ende jaillissent, on le sent, d'une intense intranquillité, d'un profond désir de transmission, ressemblant peut-être à celui qui animait les voix de l'Europe de L'Est se faisant entendre avec urgence à la même époque sur Radio Free Europe. L'écrivain juif roumain tente de faire comprendre, de transmettre à Ende la compréhension du traumatisme qu'est le fait d'être un artiste résistant sous le régime communiste. Cette expérience fait partie d'un langage que l'Europe de l'Est comprend tragiquement, mais qui aura besoin de traducteurs qualifiés et d'oreilles fines et patientes, d'âmes sœurs, pour être correctement comprise en Occident. Chimet dresse donc à son ami un sombre tableau, du plus fort isolement artistique et humain : il lui raconte qu'au lendemain de ses quatre années de résistance active (1945–1949) contre le régime, la peur bien réelle d'être appréhendé par la Sécurité lui fait vivre une vie cachée, et habiter pendant quinze ans une chambre (ou plutôt un cageot) de cinq mètres carrés, avec son frère. Dans cet espace de la marginalité et de l'oppression, jonché parfois des mégots de cigarettes lâchés par des agents fouillant dans ses papiers, Chimet trouve ce qu'il décrit comme sa réponse personnelle à la crise.

Ce sentiment de liberté paradoxale se retrouve dans d'autres témoignages sur l'expérience dissidente Est-européenne. Par exemple, il rappelle, à plus petite échelle, l'état d'esprit et les circonstances de production du *Journal de la Joie* de Nicolae Steinhardt[5] (Steinhardt 1991). Toutefois, dans le cas de Chimet, le territoire fantastique choisi comme refuge est inattendu. Le geste hypnotiseur opérant devant l'œil totalitaire nous introduit dans un monde d'association surréaliste et de pensée magique.

Le roman féerie

Le résultat de cette opération reçoit de Chimet la dénomination générique de « roman féerie ». L'appellation situe l'œuvre au croisement de deux traditions transnationales. La première d'entre elles est anglaise, et établit une continuité de Shakespeare à Tolkien ; elle est premièrement définie par John Dryden dans

5 *Jurnalul fericirii,* notre traduction.

la dédicace de son livret pour l'opéra *Le Roi Arthur* (1691), avec le syntagme « la façon fée d'écrire[6] ». Elle décrit l'introduction, par un auteur individuel, d'éléments folkloriques dans un texte par ailleurs original, selon un procédé inauguré de façon mémorable par Shakespeare présentant dans ses pièces des personnages fées. L'idée est ensuite approfondie par Joseph Addison. Ce registre, note Addison à la suite de Dryden, est « plus difficile que tout autre […], parce que le poète n'a pas de modèle à suivre, et doit travailler entièrement d'après sa propre invention[7] » (Addison 1712 : « Spectator », N°. 419).

La deuxième tradition invoquée par le genre que Chimet attribue à son texte est française. Le genre théâtral de la féerie atteint une grande popularité dans la seconde moitié du XIXe siècle en France, suite au gain d'intérêt dans le paysage post-romantique pour le folklore et les mythologies. La féerie théâtrale incorpore des éléments de ballet et des machines ; elle hérite des comédies-ballets des XVIe et XVIIe siècles, ainsi que de leur interprétation baroque du merveilleux. Le genre a également une subdivision lyrique, donnant des œuvres telles que *Le Roi Carotte* (1871) d'Offenbach, librement inspirée une nouvelle d'E.T.A Hoffman, elle-même tirant son intrigue d'une histoire populaire, ou bien *Isoline* (1888), « conte en dix tableaux » au livret écrit par Catulle Mendès, ou alors *Le cheval de bronze* (1835), « opéra-féerie en trois actes » d'Eugène Scribe et Daniel-François-Esprit Auber, dont la trame s'inspire de légendes chinoises. Cette double affiliation donne une bonne idée du réseau de références culturelles de Chimet, et manifeste de nouveau sa tendance à l'appréciation de l'innutrition transnationale des œuvres. La particularité de sa position se rapproche, selon nous, de l'ethos de la littérature comparée en tant que domaine d'étude.

Il y a encore plus à tirer de cette dénomination générique de « roman féerie » : le terme français « féerie » la rattache au théâtre, établissant une hybridation des genres. D'ailleurs, cette potentielle hybridation transparaît dans la réception de l'œuvre de Chimet par Michael Ende. Chimet envoie à son ami la

6 « the faery way of writing », notre traduction.

7 « more difficult than any other […], because [the poet] has no pattern to follow in it, and must work altogether out of his own invention », notre traduction.

traduction en allemand du roman, faite par Lotte Roth et publiée en Roumanie en 1974, sous le titre *Augen zu und träum mit mir* (Chimet 1974).

Fasciné par le roman, Ende lui écrit une suite ; il s'agit d'une pièce de théâtre qui s'intitule *L'Histoire des saltimbanques (Jeu en sept tableaux avec prélude et épilogue)*[8] (Ende 1982) ; elle va être par la suite mise en musique par Gerhard Konzelmann et représentée en tant qu'opéra à Cologne en 1988. La lecture créatrice du roman de Chimet par Ende, ayant pour résultat une pièce de théâtre qui se transforme en opéra est un échange littéraire riche par sa dynamique générique, et fait de Chimet non seulement l'emprunteur de traditions littéraires transnationales, mais aussi le point de départ pour de nouveaux liens entre les œuvres – ainsi, le genre français de l'opéra féerie passe par le « roman féerie » roumain et inspire la pensée théâtrale d'Ende en Autriche pour enfin revenir à sa forme générique originelle. Il est aussi important de noter la fascination d'Ende pour le roman de Chimet, qui indique une influence féconde et profonde, ainsi qu'il écrit à son ami :

> Ton livre m'a conquis. Je croyais connaître ce genre dans les contrées duquel j'ai aussi planté ma tente : le fantastique vrai, pour la jeunesse sans âge. J'avais tort : j'ai découvert dans ton livre une façon tout à fait originale de traiter l'esprit fantastique. Après avoir terminé le livre […] je suis retourné à mes manuscrits déjà commencés. Je ne pouvais pas. J'étais obsédé par ta façon de parler, de révéler les personnages, de faire une synthèse presque musicale entre réalité et irréalité… et par la joie d'exister qui inondait tout. Je ne pouvais plus écrire comme avant, j'étais obsédé. Enfin, pour me libérer, je n'ai trouvé d'autre solution que la suivante : me laisser emporter par la vague, m'introduire dans ton univers, poursuivre ton rêve… j'ai repris donc ton héroïne, Elli, et je l'ai placée dans une autre aventure, disons, si tu veux une sorte de deuxième tome de *Ferme les yeux*… Mais j'ai résisté à la tentation de l'écrire en prose, j'ai préféré continuer ton histoire dans un genre, pour moi, nouveau, la scène du théâtre de marionnettes […][9] (Chimet/Ende 1999 : 17)

8 *Das Gauklermärchen, Ein Spiel in sieben Bildern sowie einem Vor- und Nachspiel*, notre traduction.

9 Notre traduction.

Mais le théâtre auquel l'écrivain fait référence est aussi un genre hybride, intégrant l'art des marionnettes et faisant place par moments aux vers. En règle générale, Ende et Chimet introduisent des chansons versifiées dans leurs textes en prose, brouillant les frontières des trois genres modernes. Cette unité tripartite fondée sur la vision d'un conte de fées poétique marque une certaine appartenance. Plus précisément, elle identifie les deux écrivains comme des continuateurs des romantiques idéalistes, avec des modèles génériques tels que *Henri d'Ofterdingen* de Novalis : des livres-monde à genre indéfini, mais débordant de poésie. En outre, le roman-féerie contient la suggestion d'un spectacle de cirque, d'un conte de fées mis en scène, ce qui est, d'un point de vue métalittéraire, une métaphore à la fois de l'acte de narration envoûtante et de l'approche ludique de l'art. La définition roumaine du mot féerie, issue du genre français, englobe ce sens de « spectacle de cirque ». La pièce d'Ende confirme cette nuance lorsqu'elle transforme de manière assez surprenante les personnages féeriques de Chimet en circassiens, ce qu'ils n'étaient pas dans le texte original.

Anthologies de l'innocence

Avant d'aborder brièvement le roman lui-même, notons une dernière forme que prennent l'inspiration internationale et l'éthos quasi-comparatiste de Chimet. Nous avons déjà établi son besoin d'ouvrir son œuvre aux littératures étrangères, européennes et extra-européennes, à la fois significatif d'un point de vue autobiographique et du point de vue du genre de l'œuvre. Chimet se construit une éthique de la communion transnationale autour de ce qu'il appelle une « littérature de l'innocence », une utopie de l'évasion guidée par un espoir bien réel, celui de s'opposer, en un contraste saisissant, à la dystopie actualisée de l'expérience totalitaire.

Ce désir passe par deux moyens d'accomplissement qui sont liés. Le premier est biographique : Chimet noue des amitiés épistolaires avec des écrivains de divers pays, dont beaucoup commencent avec sa proposition de les faire participer à l'un ou l'autre de ses projets éditoriaux. Parmi ses correspondants figurent Gustav René Hocke, Odysseas Elytis, Ivar Ivask, Maurice Carême,

José Garcia Ocejo, Romualdo Brughetti *et alii*. Chimet qualifie ces échanges de « lettres à travers les barreaux », car ils sont généralement véhiculés à intervalles irréguliers par des messagers volontaires, évitant les voies officielles de la poste pour échapper à la censure. Ce réseau dense sert à une survie symbolique par communion intellectuelle, et Chimet lui assigne un coin particulier de la République des lettres, celui du monde de la fantaisie. Il esquisse ainsi une image de la littérature mondiale comme réseau vivant d'affinités :

> Recevoir en cadeau […] l'amitié d'âmes sœurs, où qu'elles soient dans le monde, en compagnie desquelles explorer, par-delà les frontières réelles, l'existence parallèle de l'imaginaire, avec toutes les tentations, illusions et interrogations qui font sa substance ! […] Aucune rhétorique particulière n'a été nécessaire, aucune insistance pour convaincre les interlocuteurs possibles lointains, certains à l'autre bout du monde, à participer, à s'inclure dans les chimères de leur obscur confrère oriental ; nous nous sommes reconnus réciproquement des consonances, nous avons su, de façon spontanée, ou plutôt nous avons eu l'intuition presque télépathique de notre besoin l'un de l'autre, du fait que notre rencontre était prédestinée, quoique les mondes respectifs que nous habitions fussent si différents l'un de l'autre, indifférents envers nous dans le meilleurs des cas, hostiles le plus souvent.[10] (Chimet/Ende, 1999 : 272)

La deuxième manière dont Chimet assouvit son besoin de dialogue international est par le biais de ses nombreux et variés projets éditoriaux, parmi lesquels figurent quelques anthologies remarquables, qu'il publie après des phases de lutte acharnée contre la censure, dans la période de tolérance culturelle relative qui commence à partir de 1965. Ces anthologies sont le fruit d'un travail

10 « Să primești în dar […] prietenia spiritelor afine, aflate oriunde în lume, cu care să explorezi pe deasupra frontierelor reale existența paralelă a imaginarului cu toate ispitele, iluziile și interogările care fac parte din substanța sa ! […] N-a fost nevoie de nici o retorică deosebită, de nici o insistență pentru convingerea partenerului posibil de peste mări și țări, unii aflați în celălalt capăt al lumii, de a participa, de a se include în himerele necunoscutului lor confrate răsăritean, ne-an recunoscut consonanțele în mod spontan, am știut sau, mai degrabă, am intuit aproape telepatic că aveam nevoie unul de altul, că fuseserăm predestinați să ne întâlnim, deși lumile în care trăiam erau atât de diferite una de alta, indiferente în cel mai bun caz, de multe ori, ostile. », notre traduction.

intense de compilation et de collecte de textes et d'images, certains obtenus à travers les échanges épistolaires, faisant surgir pour les lecteurs roumains des paysages d'aires culturelles étrangères. Notable est son anthologie commentée rassemblant des reproductions d'œuvres picturales d'Amérique du Sud, publiée en 1984 (sous le titre *L'Amérique latine : suggestions pour une gallérie sentimentale* ; le titre original, *Chorale pour l'Amérique latine*, avait été rejeté comme trop excentrique par les autorités communistes). L'aspect laborieux de ce processus est aussi intensément perçu et décrit par l'auteur. Chimet relate à Ende qu'il est fatigué comme s'il « hissait un ours adulte sur une montagne[11] » (Chimet/Ende, 1999 : 280) au moment de la publication : l'ours adulte étant une métaphore très chimétienne des trésors internationaux, cargo précieux de contrebande et objets illicites, dont l'entrée dans le pays devait être farouchement négociée à l'arrivée.

Chimet possède également une érudition dans les arts plastiques, écrivant des essais sur le cinéma et étant particulièrement sensible à ce que la tradition de la littérature comparée appelle la correspondance des arts, avec le terme baudelairien d'Etienne Souriau. Cette sensibilité transparaît dans ce qui est peut-être son projet éditorial le plus représentatif, intitulé *Les Douze mois de rêve : une anthologie de l'innocence* (1972). Il s'agit d'une sélection d'œuvres poétiques pour enfants, qui sert de lieu symbolique au-delà des frontières, de rencontre entre des textes importants de la poésie ludique. Dans sa préface, Chimet considère le rassemblement de ces textes comme un manifeste d'« hommage à la pureté de l'âme humaine », et comme une défense des « Cendrillons de l'art », l'innocence et la candeur, mal desservies dans un siècle de terreur. Ce sont peut-être les illustrations visuelles que Chimet choisit (et dont il obtient les droits) qui sont les plus surprenantes, et qui montrent le mieux la capacité de l'écrivain à construire un objet d'art intermédial et international, qui soit un réel point de rencontre entre représentants d'une même thématique artistique. Le livre manifeste ainsi, à travers sa structure même, une vraie pensée critique de type comparatiste, en ce que les juxtapositions sur la page d'œuvres graphiques faites par des poètes, et de poèmes d'auteurs différents, dépassent le principe de l'illustration, établissant des dialogues thématiques

11 Notre traduction.

et des associations fécondes. Outre des œuvres de peintres comme Georges Braque ou Matisse, il place à proximité des poèmes les dessins et illustrations d'autres poètes et écrivains, dont certains auraient pu être présents par leur vers ludiques et ne le sont pas, leur donnant donc une parole inattendue, en images. Une illustration de George Topîrceanu côtoie ainsi un poème de Tudor Arghezi ; des œuvres visuelles de Jean Cocteau, Alfred Jarry, Dino Buzzati, Franz Kafka, H. G. Wells, Federico Garcia Lorca, Mateiu Caragiale, Apollinaire, Rabelais, Baudelaire et Tolstoï ornent les pages de façon subtile, offrant, par leur demi-présence onirique, du poids au poèmes ludiques dont les auteurs sont parfois beaucoup moins connus.

Communautés oniriques

Ayant observé le penchant de Chimet pour la création d'objets littéraires fondés sur l'échange interculturel, revenons à son roman, *Ferme les yeux et tu verras la Ville*, œuvre originale de fiction et refuge utopique de son auteur. Le titre, d'une grande efficacité poétique, identifie déjà métaphoriquement l'œuvre à un lieu géographique idéal, paradoxalement éloigné et intérieur. Ce titre est aussi hautement performatif, à travers son injonction subtile, et créatrice d'intimité avec le lecteur. Il évoque à la fois la téléportation magique, en un clin d'œil, vers un *locus amoenus*, et l'introspection à connotations spirituelles.

Ferme les yeux… est tributaire de trois influences internationales majeures qui informent sa structure narrative : premièrement, le roman doit à Lewis Carroll son héroïne enfant, Elli, qui possède de formidables pouvoirs magiques, et dont la puissance n'est tempérée que par une tendance à glisser dans le rêve éveillé. Carrollienne aussi la pléthore de calembours farfelus et de personnages zoomorphes ou chimériques (un Bec de Corbeau, un Cinq) qui peuplent l'univers du roman. Deuxièmement, le texte rend hommage au *Maître et Marguerite* de Mikhail Bulgakov, à travers son antagoniste, le démon Gagafu, enveloppé de mystère et utilisant les services d'étranges serviteurs, parmi lesquels se trouve un chat monstrueux. Troisièmement, le roman rappelle Charles Nodier par son invention de protagonistes féeriques originaux, à savoir les quatre esprits de la nature qui sont les amis d'Elli et qui la sauvent après la tentative d'enlèvement

de Gagafu : le chien Samson, chef des animaux de la basse-cour, Belizarie l'ermite de la forêt (aux caractéristiques d'un ours), Adelaida, la fée grenouille, et Coralin, la reine des abeilles.

En ce sens, les rêveries d'émerveillement onirique et d'initiation au monde de l'inconscient que génère le texte sembleront familières au grand public européen. Donnons comme exemple le moment, déclencheur d'intrigue, où le jardin d'Elli se transforme brusquement en un paysage sauvage attrayant, qui invite à une exploration infinie dont les enjeux symboliques sont bien balisés :

> Le safran doré et les coquelicots d'un rouge brûlant […] se dressaient maintenant à la hauteur d'arbres ancestraux […] l'allée à gravat jaune, qui tournoyait autour de la maison comme un coq affamé tournoie autour de la cuisine, avait disparu. À sa place, un chemin, s'élançant au-dessus de précipices, au-dessus de ravins, semé de rochers et de pentes raides […]. « Oh, mais c'est une vraie forêt sauvage », dit Elli sur un ton de louange, le cœur charmé.[12] (Chimet 2014 : 39)

Mais les éléments qui rendent le texte reconnaissable dans un contexte littéraire européen sont accompagnés par d'autres, qui lui donnent une spécificité marquée, à rebours des motifs qu'il partage avec ses prédécesseurs. Le roman s'enracine de façon très ferme dans une mythologie de localité. En effet, la Ville est une version fantasmatique de la Galați natale de Chimet, la cité portuaire, fière de son dynamisme maritime et commercial, lieu d'ancienne habitation humaine, avec ses vestiges datant du Ier siècle de notre ère. Les personnages chimériques sont donc représentés en harmonieuse cohabitation avec le personnage collectif des marchands, artisans et marins de Galați, dans un âge d'or indéfini et intemporel. Cette diversité donne naissance à un paysage hybride, brouillant les frontières entre la réalité idéalisée et la fantaisie absurde, entre l'ancestral et le contemporain.

12 « […] șofranul auriu și macii aprinși […] acum se ridicau înalți ca niște trunchiuri bătrâne […] aleea cu pietriș galben care se învârtea împrejurul casei ca un cocoș flămând în preajma bucătăriei nu se mai zărea acum. În locul ei, o potecă repezită peste prăpăstii, peste coclauri, cu stânci și povârnișuri […] – Dar e o adevărată pădure sălbatică, trimise laudă Elli cu inima fermecată », notre traduction.

Le roman s'ouvre sur la description saisissante d'un paysage architectural et maritime sur le Danube. L'agitation des métiers se mêle sans heurt à des évocations fantasmatiques, dont la présence, acceptée par les habitants humains comme un fait tout naturel, est justifiée par un principe simple : la Ville est un port, lieu de d'échange et de refuge, tolérant et hospitalier envers la différence culturelle, et tout le monde y est le bienvenu. Cette extrapolation magique des minorités multiculturelles historiquement présentes à Galați en fait une utopie convaincante de la cohabitation. L'évocation vive de la conversation polie dans un tram, entre des commerçants locaux et un chameau du Sahara venu passer sa lune de miel en Moldavie (sans Madame, car quelqu'un doit bien rester veiller sur les dunes) culmine avec ce credo :

> La loi de la terre exigeait que rien ne te surprenne. Si à l'aube tu ouvrais ta porte, non pas au laitier, mais à une fantasmagorie, à quelque licorne ou phénix […] tu ne commençais pas à te signer […] tu ne te jetais pas non plus sur le plancher comme un poulet pieux, simple d'esprit. Tu laissais la lumière se répandre sur ton visage et dans ton cœur et tu t'adressais à eux simplement : « Bonjour, cher hôte ! Voudriez-vous peut-être un café au kajmak, un verre de salep ou du couscous ? ».[13] (Chimet 2014 : 14)

Il y a dans l'écriture de Chimet une joie de la langue régionale, apparente non seulement dans cette valorisation d'un cosmopolitisme culinaire, mais surtout par la présence très dense et constante de mots régionaux et anciens (avec une préférence pour les termes moldaves[14]). La prose de Chimet a une identité balkanique, plus précisément adhère à ce balkanisme cosmopolite que l'on peut discerner dans l'écriture de Panaït Istrati, écrivain roumain de langue

13 « Legea pământului cerea să nu te miri de nimic. Dacă îți deschidea poarta în zori nu lăptarul, ci o fantasmagorie, un inorog sau o Pasăre Fenix […] nu-ți făceai cruce […] și nici nu te prăbușeai pe podele ca o găină pioasă, slabă de cuget. Îți luminai fața și inima și întrebai simplu : ‹ Bună dimineața, oaspete ! Nu dorești dumneata o cafea cu caimac, un pahar cu salep sau niște cus-cus ? › », notre traduction.

14 Tels : « bandură » (bandure), « bujeniță » (pastrami à viande de venaison), « cârmuz » (cochenille), « chichion » (pétrin), « ciuvlică » (chevechette d'Europe), « dalac » (maladie du charbon), « gheroc » (redingote), « rouruscă » (groseiller à maquereau), « serta-ferta » (va-et-vient)…

française. Le lien entre les deux écrivains est célébré par Chimet d'une façon saisissante : il introduit brièvement dans son roman le personnage de Barba Iani, le vendeur de salep du roman d'Istrati *Kyra Kiralina* (1923), le faisant dialoguer avec le narrateur et les personnages locaux, sans aucune présentation préalable. En effet, semble dire le texte, aucune introduction de Barba Iani n'est nécessaire, puisqu'il *appartient* d'emblée et déjà au paysage culturel auquel Chimet se réfère. Voici un cas spectaculaire d'hospitalité littéraire, où les personnages d'auteurs aimés ont leur place dans le roman, remarquable ouverture intersubjective du principe balzacien du retour des personnages.

Le texte véhicule une rêverie de la fusion universelle : malgré son appartenance à la localité, l'idéalisation esthétique d'un paysage moldave hétéroclite relève, elle aussi, d'un rêve de la communication communautaire aisée, tout autant que les rêveries internationales de Chimet. Les domaines de cette géographie sont très poreux : la ville de Chimet s'étend sur le territoire d'Istrati et se mêle au pays d'Ende. Un des chapitres du roman développe l'image d'une communication idéale, qui transformerait l'individu en un poisson dans un océan d'information, mû par l'euphorie du franchissement des frontières, devenues parfaitement fluides :

> Il ne serait pas très étonnant de découvrir que les poissons connaissent le chemin caché ! […] Oh ! Soyez un poisson, et alors il est certain que vous voyagerez sur l'eau autant que vous le voudrez. […] Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de recoins de notre pays où les poissons n'aient pas pénétré, ne serait-ce que de passage. Je les ai rencontrés en haute mer et dans les eaux rapides de montagne et dans les eaux paresseuses de la plaine. Même dans la maison de Maître Miron et lors de nombreux autres repas lumineux. Une huître, une truite, un saumon, une anguille peuvent découvrir la vérité sans même y penser…[15] (Chimet 2014 : 58)

15 « N-ar fi de prea mare mirare de-ai afla că peștii știu drumul cel ascuns. […] O ! Pește să fii și atunci e sigur c-ai să călătorești pe ape, cât ți-o fi voia. […] Nu gândesc că se află multe colțuri pe acest pământ al nostru pe care să nu fi răzbătut peștii, fie chiar și în treacăt. I-am întâlnit și în Marea cea Mare și în apele iuți de munte și în cele lenevoase de la șes. Ba chiar și în casa lui jupân Miron și la multe alte mese strălucite. O stridie, un păstrăv, un somon, un țipar, pot să afle adevărul, când nici nu gândești », notre traduction.

Ferme les yeux… est fondé sur le rêve d'une profonde et heureuse appartenance communautaire, originale par rapport à son modèle narratif le plus reconnaissable, *Alice au pays des merveilles*. Le voyage qu'entreprend Elli commence sous la forme d'un égarement semblable à un rêve lucide, sous le signe du plaisir de l'aventure ; il se transforme en enlèvement par les forces démoniaques, elles-mêmes enveloppées dans un vague onirique qui leur donne une aura symbolique et qui les adoucit. Mais le lieu d'où Elli part est déjà un pays des merveilles, comme il est apparent du titre de l'ouvrage. Le territoire de rêve le plus profond du roman ne se trouve pas dans les caverneux terriers de Gagafu (même si ceux-ci font penser aux *Aventures d'Alice sous la terre*), mais dans la Ville éponyme de la Galați fantasmée. Le caractère merveilleux du texte est en étroite liaison avec l'utopie communautaire qui s'y tisse. Ce n'est pas l'aventure en soi qui a le poids symbolique le plus lourd, mais l'absence de la protagoniste du noyau familial et communautaire, qu'elle régit d'habitude par la puissance magique de son innocence. Cette représentation va à rebours de l'association de l'innocence avec un statut pré-initiatique du protagoniste : l'enfance d'Elli fait d'elle une initiée ; elle constitue le centre symbolique de la Ville, sans lequel tous les réseaux s'effondrent, et elle est investie des sèmes d'une sage royauté. Dès le premier chapitre du roman, le texte la représente présidant, tel un juge de la paix, une assemblée de plaignants chimériques et non-chimériques, et donnant des verdicts (tels que la transformation du Cinq spleenétique en cygne). L'on comprend aisément la valeur que cette rêverie utopique a dans l'esprit de Chimet, occupé à contrer symboliquement la perversion du langage idéologique totalitaire. Lorsque, dans la trame narrative du texte, le danger extérieur commence à planer sur Elli, son sommeil est gardé par les représentants les plus importants de la société locale (dont un évêque, endormi sur un banc à côté de son lit à force de l'avoir veillée).

De façon tout aussi significative et originale, le narrateur-personnage du roman est le père de la protagoniste, et il narre entre autres sa propre douleur à la possibilité de perdre Elli. Ce procédé est une mise en abîme intéressante par rapport au père métafictionnel du personnage (Chimet). Mais surtout, il est un moyen de faire en sorte que le discours même du roman soit empreint à tout moment d'une empathie hors de commun. Ce lien affectif entre narrateur et protagoniste créé un climat d'hospitalité au sein de la trame narrative,

invite le lecteur à rentrer dans des liens familiaux étendus à toute la ville. Ce n'est donc pas le voyage en terre inconnue qui déclenche et maintient la magie du monde romanesque, mais le *retour* à la communauté d'origine. Et cette puissance symbolique d'une géographie rendue magique par la communication entre les présences vivantes qui la peuplent s'étend à tous les êtres de la féerie : même l'antagoniste principal est décrit comme « Gagafu, notre voisin, car certainement il est notre voisin, même s'il n'habite pas tout à fait dans la même ruelle[16]. » (Chimet 2014 : 57).

L'enthousiasme pour les voisins lointains est présent comme une note fondamentale dans la voix chimétienne – mais sans doute sa forme la plus riche s'épanouit lorsque cette énergie se dirige vers le lecteur, voisin lointain par excellence, éloigné dans le temps et dans l'espace, et intimement connecté à la présence du texte. En lisant le roman-féerie, l'on comprend indirectement comment tant d'écrivains ont pu être attirés dans la sphère de Chimet, leur « confrère oriental », maître épistolier. La prose romanesque de Chimet exprime *la joie de causer avec le lecteur*, exulte à la simple idée du cadre communicationnel que le texte tisse, prolonge et multiplie le réconfort affectif de la compagnie livresque. Dans la tradition du roman moderne, ces propos évoquent un sentiment que l'on a maintes fois vu exprimé par un lecteur, heureux de la compagnie virtuelle des héros romanesques ; il est, nous semble-t-il, beaucoup moins fréquent de le voir exprimé par un narrateur-personnage, et ce non seulement comme un trait de caractérisation fugitif, marquant de façon ponctuelle la bonhommie bavarde des habitants de Galați, mais comme une constante de l'énergie même qui pousse la machine du texte à déplier ses rouages. Ce ne serait sans doute pas exagéré de dire que cet éthos va au-delà de l'oralité consacrée des narrateurs de contes, a fortiori présente lorsque le narrateur est aussi personnage dudit conte. Il y a, chez Chimet, un élément compositionnel en plus : l'exultation dans la causerie libre avec le lecteur n'est pas seulement un effet de réel dédié à faire vivre le personnage-narrateur et son récit, c'est une nécessité stylistique. Elle s'épanche avec euphorie dès le titre, fort de son injonction à la rhétorique magique : *Ferme les yeux et tu verras la*

16 « Gagafu, vecinul nostru, căci de bună seamă ni-i vecin, deși nu stă chiar pe aceeași uliță », notre traduction.

Ville est un roman épistolaire dont le destinataire est le lecteur. Son oralité se répand en calembours, en fioritures rhétoriques gratuites, en représentations quasi-diderotiennes de l'interactivité littéraire. À tel point que le récit ralentit, non pas par déconstruction interne, mais par une idiosyncrasie stylistique qui, si on l'interprète symboliquement, dit une célébration jusqu'à l'excès de la communication humaine. Pour illustrer ce propos, lisons le début et la conclusion du premier chapitre du roman, introduisant le lecteur à une aube se levant sur le port, et enfin au centre du monde qu'est la rue où habitent Elli et ses parents :

> La journée s'annonçait une journée comme les autres. Ou du moins, c'est ce que tout le monde croyait, du plus humble au plus noble, et ils avaient raison. Car – qui, pensez-vous, aurait pu être, si tôt le matin, d'une autre opinion ? Car – cela est bien vrai – être d'une autre opinion, sans aucune utilité et dès l'aube, à quoi bon, je vous le demande. Non, ne me répondez pas, je sens que vous êtes sages et que vous acquiescez silencieusement. […] Nous étions donc arrivés sur la rue Colomb. Sincèrement, je ne crois pas qu'il y ait dans ce monde de rue plus importante. Peut-être dans un autre monde. J'ai entendu de loin la voix de la petite Elli. […] *Il semblait* donc que tout était comme de coutume […] Ou du moins, *c'est ce que nous croyions*. Mais, hélas, combien nous nous trompions, comme vous allez le voir bientôt. Et toi, cher lecteur, si tu avais été une poule, par exemple – ce que j'espère –, tu aurais pu aisément te glisser à travers la palissade de notre jardin et là-bas tu aurais pu assister au jugement le plus étonnant qu'une poule ait jamais eu la chance de voir dans sa vie.[17] (Chimet 2014 : 16).

17 « Părea că va fi o zi ca toate celelalte. Cel puţin aşa credeau toţi, de la vlădică pînă la opincă, şi pe bună dreptate. Căci, cine credeţi dumneavoastră că ar fi putut fi, dis-de-dimineaţă, de altă părere ? Căci chiar aşa, să fii de altă părere, fără nici un folos şi încă din zori, la ce bun, vă întreb. Nu, nu-mi răspundeţi, simt că sînteţi înţelepţi şi-mi daţi dreptate pe tăcute. […] Ajunsesem aşadar pe strada Columb. Sincer vă spun, nu cred să fie în lumea noastră o stradă mai însemnată. Poate în altă lume. Glasul micuţei Elli l-am auzit de departe. […] *Se părea* deci că toate toate sînt la locul lor […] Cel puţin *aşa credeam noi*. Dar vai, cît ne înşelam, cum veţi vedea în curînd. Şi tu, dragă cititorule, dacă ai fi fost găină, de pildă – cum sper –, te-ai fi putut lesne strecura prin zăbrelele grădinii noastre şi acolo ai fi putut asista la cea mai uimitoare judecată, din cîte i-a fost dat în viaţă unei găini să vadă. », notre traduction.

Bibliographie

Chimet, Iordan (1970) : *Închide ochii și vei vedea Orașul*. Bucarest : Ion Creangă.
Chimet, Iordan (1972) : *Cele douăsprezece luni ale visului, Antologia inocenței*. Bucarest : Ion Creangă.
Chimet, Iordan (1976) : *Grafica americană. Un autoportret al Americii,* Bucarest : Meridiane.
Chimet, Iordan (1974) : Lotte Roth (trad.): *Augen zu und träum mit mir,* Bucarest : Ion Creangă.
Chimet, Iordan (1984) : *America latină. Sugestii pentru o galerie sentimentală,* Bucarest : Meridiane.
Chimet, Iordan/Ende, Michael, trad. Nora Iuga (1999) : *Împreună cu Elli în Imaginaria*, Iuventus, Bucarest : Univers.
Chimet, Iordan (2014) : *Închide ochii și vei vedea Orașul*. Cluj-Napoca : ASCR.

Cernăuți-Gorodețchi, Mihaela (2006) : « Românii şi romanul-fantasy. Cazul Iordan Chimet ». In : *Identitatea culturală românească în contextul integrării europene, Actele Simpozionului Internațional « Identitatea culturală românească în contextul integrării europene* », Iași : Editura Alfa, 425–429.
Cernăuți-Gorodețchi, Mihaela (2007) : « Iordan Chimet: un povestaş atotvoios în Feeria ». In : *Limba română azi*, Iași : Editura Universității Al.I. Cuza, 403–412.
Cernăuți-Gorodețchi, Mihaela (2016) : « A Gentle Prophet of Love, Peace and Innocence ». In : Hikmet Asutay et al. (eds.), *Çocukve Gençlik Edebiyatında Barış Kültürü / Peace Culture in Child and Youth Literature*, Edirne : Trakya Üniversitesi Yayınları, 35–40.
Ende, Michael (1982) : *Das Gauklermärchen, Ein Spiel in sieben Bildern sowie einem Vor- und Nachspiel*. Stuttgart : Weitbrecht.
Grahame, Kenneth (1908) : *The Wind in the Willows*. Londres: Methuen.
Jacob, Max (2011) : *Poèmes.* Paris : Gallimard. Camille Weil (ed.).
Ricœur, Paul (1988) : *Philosophie de la volonté, II.* Paris : Aubier.
Steinhardt, Nicolae (1991) : *Jurnalul fericirii*. Cluj-Napoca : Dacia.

Matei Chihaia*

Auf der Suche nach der verlorenen Sprache

Marcel Proust in der rumänischen Lagerliteratur

In the works of fiction and testimonials that form a memory of the camps of the Nazi and Stalinist eras in Romania, Marcel Proust's In Search of Lost Time *appears repeatedly as a specific point of reference. The autobiographic or autofictional texts written by Nicolae Steinhardt, Norman Manea, and Nicolae Balotă exemplify this well. This recurrence is motivated by the theme of memory that leads inevitably to Proust in the second half of the twentieth century, as well as by profound reflections on the poetics of literature and language, which can be fueled just as much by the French author's monumental, peculiar novel. It seems appropriate for this corpus to emphasise the diversity of forms in which* In Search of Lost Time *is being reconstructed and the multiple functions it can fulfil in the local context. The Proust of Romanian camp literature appears at first glance to be an merely unavailable book, an absent cultural magnetic pole. On closer inspection, however, it proves to be a readily available medium of communication, an alternative language that can be held against the national idioms and the sensation of "loss of language" that prevails in the aftermath of extreme cruelty.*

Proust, Lagerliteratur, Erinnerung, Trauma, Nicolae Balotă, Nicolae Steinhardt, Norman Manea

Proust, camp literature, memory, trauma, Nicolae Balotă, Nicolae Steinhardt, Norman Manea

* Bergische Universität Wuppertal.

In fiktionalen und faktualen Texten, die ein Gedächtnis der Konzentrationslager der NS-Zeit und der Arbeits- und Straflager des Stalinismus in Rumänien bilden, erscheint mehrfach Marcel Prousts Werk *À la recherche du temps perdu* [*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*] als ein besonderer Bezugspunkt – unter anderem bei Nicolae Balotă, Nicolae Steinhardt und Norman Manea. Diese Rekurrenz lässt sich leicht erklären durch das Thema des Erinnerns, aber auch das der Literatur und der Sprache, die in der Moderne zu Prousts Werk führen können. Dabei wird die *Recherche* auf unterschiedliche Weise rekonstruiert und erfüllt im regionalen Kontext eine Vielfalt von Funktionen. Der Proust der rumänischen Lagerliteratur[1] wirkt nur auf den ersten Blick wie eine unverfügbare Autorität, ein abwesender, sehr ferner kultureller Magnetpol. Bei näherem Hinsehen erweist er sich als ein verfügbares Material, als eine alternative Sprache, die einen Gegenentwurf zu den nationalen Idiomen bilden kann.

Am 11. Oktober 1962, zwei Jahre nach der Verleihung des Georg-Büchner-Preises und auf dem Höhepunkt seines Lebens vor den Krisen des Jahres 1965, schrieb Paul Celan an seine Frau Gisèle Celan-Lestrange und berichtete ihr begeistert von seinem neuen Zuhause in Moisville, einem Dorf in der Normandie:

> Le poêle marche merveilleusement, il n'y a pas de doute que même en hiver nous aurons bien chaud. La bibliothèque se remplit. Tous les livres d'art sont à leur place, les Freud, les Proust, la Bible, et ce corridor est merveilleux, d'ailleurs ce nom est indigne de lui et il faut l'appeler autrement. (Celan 2001 : 150)

Die Beschäftigung mit dem Ofen, dessen Heizung die nordfranzösischen Winter erträglich machen soll, geht Hand in Hand mit der Pflege der Bücher, die ihren Platz in der Bibliothek im Flur gefunden haben und eine intellek-

1 Das Konzept einer „Lagerliteratur" kann insofern kritisiert werden, als es sehr unterschiedliche Realitäten umfasst. In einer ausführlicheren Arbeit müssten diese strukturellen und funktionalen Rahmenbedingungen, die das jeweilige „Lager" charakterisieren, ausführlicher dargestellt werden. Sie scheinen mir auch für die Möglichkeit einer Rezeption von Literatur relevant. In dem vorliegenden Aufsatz fokussiere ich eine autobiographische Rückschau und ein bestimmtes Motiv, die den Vergleich erleichtern, und setze insofern, wie Sánchez Zapatero (2019), der die methodische Problematik ausführlich und überzeugend diskutiert, eine für die literaturwissenschaftliche Komparatistik hilfreiche Vergleichbarkeit des Verschiedenen voraus.

tuelle Wärme ausstrahlen: In der Mitte dieses idealen Raums stehen neben den Kunstbüchern, den Werken Freuds und der Bibel… „die Prousts". Der kommentierten Ausgabe der Korrespondenz entnimmt man, dass Celan die Übersetzung von Walter Benjamin besaß, die, von Franz Hessel überarbeitet, in den 1920er Jahren im Verlag „Die Schmiede" erschienen war. Seit 1952/53 hatte er seiner Frau das Gesamtwerk in französischer Sprache geschenkt (so der Kommentar von Bertrand Badiou in Celan 2001: 162). Und er übersetzte Teile von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* mit seinen Studenten an der École Normale Supérieure (Difour 2012: 190). Die Anmerkungen zu den philosophischen Werken in seiner Bibliothek, in denen er mehrfach Prousts Werk zitiert, zeigen, dass einige Hauptthemen der *Recherche* – unwillkürliches Gedächtnis, Snobismus und Tabus – als Orientierungspunkte erscheinen, an denen er seine neuen Lektüren ausrichtet (vgl. Celan 2004: 244; 286–288). Prousts Platz in Celans idealer Bibliothek weist voraus auf seine Bedeutung für einige andere rumänische Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die den französischen Autor, den modernen Klassiker, an einen Angelpunkt ihrer Erinnerungen an das Lager stellen.

Ich beginne mit Nicolae Balotă, dem bekannten rumänischen Komparatisten, der auch einige Zeit als Gastprofessor an der LMU München unterrichtete.[2] Balotă arbeitete nach seiner Emeritierung an einer weitläufig angelegten, stark von Proust geprägten Autobiographie, von der zu seinen Lebzeiten drei Bände erschienen. In der Ausgabe 2/2003 in der Zeitschrift *Apostrof* (Petreu 2018) erschien ein längeres Fragment des vierten Bandes, unter dem auf Dante anspielenden Titel „Bolgia trădătorilor" [„Der Höllenkreis der Verräter"]. Im Abschnitt „Mit Proust und einer Suppe aus sauer eingelegten grünen Tomaten unter dem Sommerhimmel" wird eine Unterhaltung mit einem bekannten Übersetzer erzählt, der zusammen mit Balotă in einem Straflager einsitzt. Radu Cioculescu, der Bruder des für die rumänischen Avantgarden zentralen Kritikers Şerban Cioculescu, hatte gemeinsam mit seiner Frau Eugenia als erster die

2 Balotă kehrte auch nach dieser Gastprofessur in den 1990er Jahren für Forschungsaufenthalte nach München zurück, wo er außerdem bei Radio Free Europe als fester freier Mitarbeiter tätig war. Bei einem dieser späteren Aufenthalte las er meinen Eltern und mir aus dem Manuskript seiner Autobiographie vor.

vollständige Übersetzung von Prousts Roman ins Rumänische unternommen (Chetrariu 2014). Besonders bitter ist die Tatsache, dass er schon während der faschistischen Diktatur in den vierziger Jahren inhaftiert war, also die Gefängnisse der NS-Zeit ebenso wie die des Stalinismus kennen lernte.[3] Ich übersetze im Folgenden den Abschnitt von Balotăs Werk, das schwer zugänglich und noch nicht ins Deutsche übersetzt ist, in Auszügen:

> **Mit Proust und einer Suppe mit sauer eingelegten grünen Tomaten unter dem Sommerhimmel**
> Als ich in der Haupthalle des Zuchthauses ankam, tönte diese voll von fröhlichem Stimmengewirr. Aber es waren nicht die Stimmen, sondern das Durcheinander, das Gewimmel der Sträflinge, das mir auffiel. Die unseren aus dem Untergrund, etwa sechzig-siebzig, mischten sich mit den vierzig-fünfzig, die aus den Zellen aus den oberen Stockwerken herabgekommen waren. Die Türen zu diesen standen weit offen. Sie waren nach dem Hinausgehen der Häftlinge aufgedrückt geblieben. Einige von diesen, wahrscheinlich aus den letzten Räumen, stiegen die Treppen herab, eilig, obwohl niemand sie antrieb. Hier und da glotzte ein Wärter, irgendwie verloren auf dem, glotzte von oben, an die Balustrade gelehnt, auf das auch für ihn ungewöhnliche Schauspiel. In dem ganzen Gebäude, das ich zum ersten Mal in Ruhe von innen betrachten konnte, herrschte eine Unordnung, die ich geradezu heiter nennen würde. Unordnung verheißt meist Freiheit. Die Türen durcheinander, die Riegel offen, schien die ganze strenge Ordnung und Verschlossenheit des Gefängnisses abgeschafft. Niemand schien uns mehr zu überwachen: Wir riefen uns gegenseitig beim Namen, froh, uns wiederzufinden, wir warfen uns einander in die Arme, lernten Mitgefangene kennen, von denen wir seit langem gehört hatten, deren Namen und Ruf wir kannten, aber die uns bis dahin noch nicht unter die Augen gekommen waren. „Nicule!“, „Balotă!“, hörte ich die einen und anderen mich rufen, alte Bekannte aus Gherla oder Jilava. „Da, der Pope Tiger!“, rief einer und ließ mich aufhorchen und mit den Augen denjenigen suchen, der diesen Namen

3 Es heißt, dass Gheorghe Gheorghiu-Dej aus den Vorträgen von Radu Cioculescu viel über Proust gelernt hätte, als sie unter dem Regime des Marschalls Antonescu zusammen im Gefängnis von Târgu Jiu einsaßen (Tănase 2016, o.S.).

trug. Ich trennte mich von meinen alten Bekannten, die ich wiedergefunden hatte, und bahnte mir einen Weg durch die Massen, auf der Suche nach ihm. Ich hatte gehört, dass dieser Spitzname vor längerer Zeit dem Radu Cioculescu, dem Bruder von Şerban, gegeben worden war, zusammen mit einem witzigen Anlass, der in den Anekdotenschatz der Lager Eingang gefunden hatte. Einige Jahre zuvor war in Jilava ein ziemlich dubioses Kirchenoberhaupt erschienen, Vasile Leu [rumänisch für „Löwe", M.C.]. […] Als geistlicher Würdenträger hatte er einen imposanten Bart. In einer etwas milderen Zeit, vor dem Ungarn-Aufstand, hatte man einigen aus den Gefängnissen gestattet, sich einen Bart wachsen zu lassen. Die orthodoxen Priester und Mönche hatten damals von dieser Nachsicht profitiert. Aber nicht nur sie. Radu Cioculescu, erklärter Atheist, hatte sich ebenfalls ein Kinnbärtchen wachsen lassen. Eines Tages sprach ihn ein Wärter auf dem Korridor in Jilava an: „Du da, bist du der Pope Leu?", woraufhin er prompt entgegnete: „Nein, ich bin der Pope Tiger." Die Erwiderung hatte in den Gefängnissen die Runde gemacht und wurde immer zitiert, wenn die Rede auf Cioculescu kam. Sie war sein Spitzname geworden, denn sie passte einfach zu gut zu ihm. Seine Schlagfertigkeit war allseits bekannt.
Ich fand ihn, nachdem ich links und rechts bei den aufgeregten Menschentrauben nach ihm gefragt hatte. Er war untersetzt und wirkte beinahe zu füllig neben den skelettartigen Gestalten, die ihn umgaben. Finster, von einer schwarzen Blässe, fehlte ihm der Bart auf den sich sein Spitzname stützte. Er hatte ihn wieder abrasieren müssen, als die Bärte neuerdings als Zeichen des Heiligen oder der Freiheit verdächtig waren. Er redete in einem fort, mit großer Verve, auch er war erregt von der außerordentlichen Begegnung mit so vielen Bekannten. Er widersprach vehement denjenigen, die einen bevorstehenden Abtransport ins Arbeitslager vorhersagten, und neigte eher dazu zu glauben, dass eine massive Entlassung der „Politischen" bevorstand. Eine Befreiung „stufenweise, gestaffelt, aber sicher!" wiederholte er, zur Befriedigung der Andersmeinenden, die diese optimistische These der eigenen Meinung vorzogen. Obwohl ich selbst von Natur voll Zuversicht war und dazu neigte, jede Hoffnung, auch noch die zarteste, meiner Kameraden zu stützen, schien es mir dennoch nicht begründet, den „Kurswechsel" in Piteşti als Vorbote einer Entlassung zu deuten. Nichts gestattete es, eine solche Erwartung in eine unmittelbare oder auch nur nahe

Zukunft zu projizieren. Aber Cioculescu schien so überzeugt und überzeugend, und die Stimmung war so euphorisch, dass ich nicht den kleinsten Zweifel äußern wollte, der sie getrübt hätte. Im Übrigen kam diese Trübung unerwartet durch etwas anderes. Auf einmal tauchten rund um uns die Wärter auf, und unterbrachen unsere angenehmen Gespräche *à batons rompus*. Sie umzingelten uns wie Hunde eine Schafherde und führten uns genau wie solche, die einen knurrend, die einen Beleidigungen bellend, zum Hofausgang. Draußen blendete uns in den ersten Augenblicken eine unwahrscheinliche Sonne, die wir im Untergrund schon seit langem vergessen hatten. „Runter, runter, runter mit Dir! Bleibt nicht stehen! Auf den Boden!", schrien die Wärter. Wir waren so benommen vom Strahlen des Tageslichts, von der harten, frischen Luft, von unserem eigenen Durcheinander unter der Peitsche der herrischen Stimmen, dass wir uns sofort auf den Boden warfen, oder besser gesagt, miteinander Seite an Seite und ineinander verknäuelt auf den warmen Zement des Hofs fielen.
Herr, großer Gott im Himmel, welcher Glanz! Obwohl mich ihr Licht verbrannte, hob ich immer wieder die Augen zu dieser herrlichen Frühsommersonne. So lange Zeit hatte ich sie nicht mehr gesehen! *Lumen gloriae, lumen gloriae*! Der heitere Himmel war von vollkommener Reinheit, ein Entzücken für den Blick der zum Azur aufsteigen, frei in die Weite schweifen konnte. Und dann war da die Süße der Luft, voller ländlicher Gerüche; ich bekam nicht genug von den Atemzügen, langsam, tief… Woher, aus welcher Ferne kam dieser duftende Lufthauch? Als wäre ich nicht auf dem Betonhof zusammengerollt, umgeben von den Mauern eines Gefängnisses, sondern auf einer Wiese ausgestreckt in den hohen Gräsern mit ihrem wilden Geruch oder in einem Garten mit blühenden Apfelbäumen. Ich wusste nicht, dass die Welt „da draußen" so gut roch! Aber nicht nur ich, ich glaube alle, die aus unseren Löchern ans Licht, an die Luft geholt worden waren, schwiegen überwältigt, betrunken von der sanften Schönheit des Tages. Einige Alte nickten, von der Sonne gestreichelt, sofort ein; sie schnarchten leise, das Haupt in den Schoß gesunken. In der Betrachtung verloren, erkannte ich erst spät rund um uns einen Kreis von Soldaten, die ihre automatischen Gewehre in Hüfthöhe auf uns gerichtet hatten. Sie gehörten sicher zu einer Einheit des Innenministeriums. So zu einem Haufen versammelt, wirkten wir wahrscheinlich zu gefährlich, um den einfachen Gefängniswärtern überlassen zu werden. Die Soldaten, bartlose junge Wehrpflichtige, starrten uns

mit Ekel oder Grauen an. Wer weiß, was man ihnen über uns beigebracht hatte! Noch nie hatten sie solche Bestien gesehen, gewiss räudig, in Käfige gesperrt, aber – wie man ihnen sicher gesagt hatte – wild gefährlich. Langsam hatte ich mich kriechend – Untier unter Untieren – an den Popen Tiger angenähert, indem ich den Platz mit einigen Nachbarn tauschte. Auf der Seite liegend, begann ich flüsternd zu ihm über das zu sprechen, was mich von Anfang an zu ihm geführt hatte: seine Übersetzung aus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Er verstand sofort, dass ich seine alte Leidenschaft für Proust teilte. Ich wollte wissen, ob er noch mehr aus der großen Sammlung übersetzt hatte, außer dem Band *Du côté de chez Swann*, der einst im Verlag der Königlichen Stiftungen erschienen war. Er sagte mir, dass er das gesamte Werk übertragen hatte (einen guten Teil davon sogar auf der Russlandfront, wo er mit einem Kavallerieregiment vorrückte; auf den Pausen holte er seine Schreibmaschine heraus und tippte darauf seine Übersetzung aus *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*), aber dass er nicht wusste, was aus seiner Übersetzerarbeit geworden war. Wir begannen also, Prousts Welt gemeinsam aufs Geratewohl zu erkunden, und ich drang mit Genuss in die Abgründe ein, die ich schon lange nicht mehr erforscht hatte. Fast war es, als würden wir über gemeinsame alte Bekannte sprechen, von denen wir uns gegenseitig Neuigkeiten ausrichteten. Wir wurden unterbrochen von der lautstarken Zeremonie der „Essensverteilung". Die regulären Sträflinge, die wir zum ersten Mal zu Gesicht bekamen, schleppten Holzwannen, aus denen große grünschwarze Tropfen spritzten. Als ich meinen Napf mit Suppe bekam, entdeckte ich erstaunt, dass in der dunklen Brühe (die an die Blutsuppen der antiken Mythen erinnerte), zwei, drei sauer eingelegte grüne Tomaten schwammen. Eine solche Delikatesse hatte ich in meinem ganzen Gefängnisaufenthalt nicht gesehen. Und erst recht nicht geschmeckt… Eine saure Tomatensuppe, begleitet von einer Scheibe Brot, was für ein starkes Essen, und für uns völlig ungewohnt! Wahrscheinlich war in den Fässern saures Gemüse aus der Ration der regulären Sträflinge übriggeblieben, und jetzt, zur Trennung, hatten auch wir, die „Politischen", teil an den Resten dieses Schatzes, zu dem wir normalerweise keinen Zugang bekamen. Der Tag hatte ganz entschieden noch einige Überraschungen zu bieten. Ich verschlang die Suppe mit Entzücken. Dann merkte ich, dass es neben mir dem armen Radu Cioculescu schlecht ging. Während wir alle um ihn herum die seltenen Tomätchen

kosteten, spielte er mit dem Löffel in der schwarzen Brühe des Napfs, mischte sie zerstreut, führte dann den Löffel zögernd zum Mund, schluckte schwer, mit Ekel, als würde sie ihm im Hals stecken bleiben. „Schmeckt es Ihnen nicht?", fragte ich. „Nein, ich kann nichts mehr essen. Früher war ich ein Vielfraß, bis vor kurzem litt ich ständig an Hunger, und jetzt habe ich überhaupt keinen Appetit mehr. Vielleicht ist es besser so. Ich werde lernen, wie der Esel des Türken gar nichts mehr zu essen." Ein schlechtes Zeichen, sagte ich mir und betrachtete mit Mitleid seine Anstrengungen, die Suppe zu schlucken. Um ihn abzulenken, brachte ich die Rede auf die Musik. Ich erinnerte mich, dass er als Redakteur der Zeitschrift der Königlichen Stiftungen einige interessante Besprechungen veröffentlicht hatte, die ihn als einen raffinierten Musikkenner erwiesen. Tatsächlich – mehr als die Erwähnung der Herzogin von Guermantes, die auf der Soirée der Madame de Sainte-Euverte erschien – hatte die bloße Erwähnung eines Flötenkonzerts von Mozart die Gabe, ihn zu beleben. Wie Swann, für den die „kleine Phrase" Vinteuils mit den lustvollen und enttäuschenden Fasern seiner Liebe zu Odette verwoben war, so verknüpfte sich *Eine kleine Nachtmusik* in der Erinnerung Radu Cioculescus – wie ein Fächer entfaltet dort, unter der Sonne jenes Sommertages – mit den Erlebnissen eines fernen Abends seiner Jugend in Salzburg, und für mich mit dem bittersüßen Andenken einer Reise von Constanța nach Tekirghiol, im letzten Sommer der Freiheit, auf der offenen Plattform eines Ochsenwagens, neben einem köstlichen Mädchen, mit der ich gemeinsam Mozarts kleine Serenade pfiff, während ich voll begeisterter Sorgfalt nach dem Ruß der Lokomotive suchte, die sich in ihrem duftenden kastanienroten Haar oder in dem seidigen Dekolletee ihrer Bluse verfangen hatten. […] [Übersetzung des Verfassers]

[*Cu Proust și o ciorbă de gogonele sub cerul de vară.* Când am ajuns în hala centrală a penitenciarului, aceasta răsuna toată de zumzetul voios al vocilor. Dar nu vocile, ci foiala în dezordine a pușcăriașilor m-a izbit. Ai noștri din subpământă, vreo șaizeci-șaptezeci, se amestecaseră cu cei patruzeci-cincizeci coborâți din celulele de la etaj. Ușile acestora se căscau larg. Rămăseseră date de perete după ieșirea deținuților. Unii dintre aceștia, probabil din ultimele camere, coborau pe scări, grăbiți, deși nimeni nu-i zorea din urmă. Câte un gardian, rămas oarecum stingher la etaj, se holba de sus, sprijinit de balustradă,

la spectacolul inedit și pentru el. Domnea în întreaga clădire – pe care aveam pentru întâia oară prilejul să o privesc în voie, pe dinăuntru, – o dezordine aș putea spune de-a dreptul veselă. Dezordinea are îndeobște un aer de libertate. Ușile vraiște, zăvoarele trase, întreg ermetismul rigid ordonat al temniței părea abolit. Nimeni parcă nu ne mai supraveghea: ne strigam unii pe alții, bucuroși să ne regăsim, ne precipitam unii în brațele altora, făceam cunoștință cu camarazi de detenție despre care aflasem demult, îi știam din nume și renume, dar cu care nu dădusem ochii până atunci. „Nicule!", „Balotă!", mă auzeam strigat de unii și de alții, cunoștințe mai vechi de la Gherla ori de la Jilava. „Uite-l pe Popa Tigru!" – exclama cineva făcându-mă să tresar și să-l caut din ochi pe cel ce purta numele acesta. Despărțindu-mă de vechile mele cunoștințe regăsite, am pornit, croindu-mi drum prin mulțime, în căutarea lui. Auzisem de porecla aceasta ce i se dăduse mai demult lui Radu Cioculescu, fratele lui Șerban, cu un prilej hazliu intrat în repertoriul de anecdote ale Penitenței. Apăruse cu câțiva ani în urmă la Jilava o față bisericească destul de dubioasă, Vasile Leu. […] Ca arhiereu, purta o barbă impunătoare. Într-o anumită perioadă ceva mai clementă, înainte de revoluția din Ungaria, s-a îngăduit unora de prin pușcării să-și lase barbă. Preoții, călugării ortodocși profitaseră atunci de această îngăduință. Dar nu numai ei. Radu Cioculescu, ateu declarat, își lăsase și el un barbișon. Într-o zi, pe un culoar al Jilavei, unul dintre gardieni l-a interpelat: „Mă, tu ești Popa Leu?", la care el a răspuns prompt: „Nu, eu sunt Popa Tigru!". Riposta a făcut ocolul pușcărilor, fiind mereu citată când venea vorba de Cioculescu. Ea îi devenise poreclă, căci prea i se potrivea. Incisivitatea sa era notorie. Am dat de el, întrebând în dreapta și în stânga prin grupurile în efervescență. Mic de stat, părea destul de îndesat printre făpturile mai degrabă scheletice din jur. Întunecat, de o paloare neagră, era lipsit de barba pe temeiul căreia își dobândise porecla. Fusese obligat să o radă atunci când bărbile au fost din nou suspectate ca semne ale Sacrului sau ale Libertății. În mare vervă, excitat și el de excepționala reuniune a atâtor cunoștințe, perora. Îi contrazicea vehement pe cei ce preziceau o iminentă trimitere a noastră în lagăre de muncă și înclina să creadă că se pregătește o eliberare masivă a „politicilor". O eliberare „treptată, în serii, dar sigură!", repeta el, spre satisfacția preopinenților săi, care preferau teza aceasta optimistă propriei lor opinii. Încrezător din fire, înclinat să sprijin orice speranță, oricât de firavă, a camarazilor mei de detenție, nu mi se

părea totuși justificat să socotim „schimbarea“ în curs din Pitești, drept preambulul unei eliberări. Nimic nu permitea să proiectăm în tr-un viitor imediat sau măcar apropiat o asemenea așteptare. Dar Cioculescu părea atât de convins și de convingător, iar atmosfera era, momentan cel puțin, atât de euforică încât n-aș fi vrut să-mi exprim nici cea mai măruntă îndoială tulburând-o. De altfel, altceva avea să o tulbure pe neașteptate. Răsărind deodată în jurul nostru, caraliii au curmat plăcutele noastre conversațiuni à bâtons rompus. Ne înconjurau precum câinii un ciopor de oi și, tot ca aceia, ne mânau, care mârâind, care lătrându-și înjurăturile, spre ieșirea în curte. Afară, ne-a orbit în primele clipe un soare neverosimil, de care uitasem demult în subpământă. „Jos!, jos!, pune-te jos!, nu stați în picioare!, la pământ!“ – zbierau caralii. Eram atât de amețiți de strălucirea zilei, de aerul tare, proaspăt, de propria noastră buluceală, sub biciuirea vocilor poruncitoare, încât ne-am trântit pe dată la pământ, sau, mai exact, ne-am ghemuit unii lângă alții, unii într-alții, pe cimentul cald al curții. Doamne, Dumnezeule mare, ce splendoare! Deși mă ardea lumina sa, îmi ridicam iarăși și iarăși ochii spre soarele acela glorios de vară timpurie. Nu-l mai văzusem, doar, de atâta vreme! *Lumen gloriae*, *lumen gloriae*! Seninul era de o puritate desăvârșită, o desfătare pentru privirea care putea să se înalțe în azur, să rătăcească liber până departe. Și-apoi, mai era dulceața aerului încărcat de arome câmpenești; nu mă mai săturam să-l trag în piept, încet, adânc… De unde, din ce depărtări veneau adierile acelea parfumate? Parcă nu eram ghemuit într-o curte betonată înconjurată de zidurile unei pușcării, ci întins pe o pajiște printre ierburi înalte, mirosind sălbatic, sau într-o livadă cu pomi în floare. Nu știam că lumea „de-afară“ miroase atât de bine! Dar nu numai eu, cred că cu toții, scoși la lumină, la aer, din văgăunile noastre, tăceam copleșiți, îmbătați de frumusețea blândă a zilei. Unii bătrâni au ațipit pe dată sub mângâierea soarelui; sforăiau ciuciți, cu capul căzut în poală. Pierdut în contemplare, abia într-un târziu am zărit jur-împrejurul nostru un cerc de soldați cu armele automate la șold îndreptate spre noi. Făceau parte, desigur, dintr-o unitate a Ministerului de Interne. Adunați într-o gloată păream, probabil, prea primejdioși, pentru a fi lăsați doar în paza gardienilor obișnuiți ai penitenciarului. Soldații, niște tineri imberbi, ostași în termen, se holbau cu scârbă sau cu groază în priviri la noi. Cine știe cum fuseseră dăscăliți în privința noastră! Nu mai văzuseră niciodată asemenea lighioane, jigărite desigur, închise în cușcă,

dar – după cum li se va fi spus – fioroase. Mă apropiasem încet, de-a bușilea – jivină printre jivini –, de Popa Tigru, schimbând locul cu câțiva vecini. Întinși într-o rână, am început să-i vorbesc în șoaptă despre ceea ce mă atrăsese dintru început la el: traducerea lui din *În căutarea timpului pierdut*. Și-a dat de îndată seama că împărtășeam vechea sa pasiune pentru Proust. Voiam să știu dacă mai tradusese din marea sumă, dincolo de *Du Côté de chez Swan* publicat pe vremuri la Fundații. Mi-a spus că tălmăcise întrega operă (o bună parte chiar pe frontul din Rusia, unde, înaintând cu o unitate călare, își relua la popasuri mașina de scris și țăcănea la ea traducând din *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) dar că nu știa ce se va fi ales de tălmăcirea sa. Ne-am apucat să colindăm la întâmplare lumea lui Proust, intram cu delicii prin cotloane pe care nu le mai cercetasem demult. Parcă vorbeam despre vechi cunoștințe comune, despre care ne comunicam unul altuia vești. Am fost întrerupți de ceremonialul zgomotos al „împărțirii mesei". Deținuți de drept comun, pe care îi vedeam pentru întâia oară la față, cărau hârdaie din care săreau stropi mari negru-verzui. Când mi-am primit gamela cu ciorbă, am descoperit cu uimire că în zeama de culoare închisă (amintind supele de sânge din mitologie) pluteau două-trei gogonele. O asemenea delicatesă nu-mi fusese dat să văd de când mă aflam în pușcărie. Nici să gust… O supă acră de gogonele, însoțită de o felie de turtoi, ce mâncare strașnică, pentru noi cu totul inedită! Rămăseseră, probabil, prin butoaie, murături din tainul dreptului comun și acum, la despărțire, fuseserăm și noi „politicii" împărtășiți cu resturi din acele comori la care nu aveam în mod obișnuit dreptul. Hotărât, ziua nu ne livrase încă toate surprizele sale. Devoram ciorba cu delicii. Atunci mi-am dat seama că, alături de mine, bietul Radu Cioculescu era suferind. În timp ce noi toți în jur degustam prea rarele gogonele, el se juca cu lingura prin zeama neagră din gamelă, o amesteca distrat, apoi ducea într-o doară lingura la gură, înghițea cu greu, în silă, parcă cu noduri. „Nu vă place?", îl întrebam. „Nu, nu mai pot să mănânc. Pe vremuri eram un gurmand, până de curând sufeream tot timpul de foame, iar acum mi-a pierit orice poftă. Poate e mai bine. Am să mă învăț ca măgarul Turcului să nu mai mănânc nimic". Semn rău, îmi spuneam, uitându-mă cu milă la eforturile sale de a înghiți. Ca să-l distrez, am adus vorba despre muzică. Îmi aminteam că în *Revista Fundațiilor Regale*, ca redactor, publicase interesante cronici ce revelau melomanul rafinat, un cunoscător al muzicii. Într-adevăr, mai mult chiar decât

> evocarea ducesei de Guermantes apărând la soareaua Doamnei de Sainte-Euverte, simpla pomenire a unui concert pentru flaut de Mozart a avut darul să-l anime. Ca și Swan, pentru care „mica frază“ a lui Vinteuil se întrețesea cu firele voluptuoase și dezolante ale amorului său pentru Odette, tot astfel *Eine kleine Nachtmusik* se conjuga în amintirea lui Radu Cioculescu – desfășurată în evantai acolo sub soarele acelei zile de vară – cu cele trăite de el într-o seară îndepărtată a tinereților sale la Salzburg, ca și în amintirea mea dulce-amară a unei scurte călătorii de la Constanța la Tekirghiol, făcută în ultima vară a libertății pe platforma deschisă a unui bou-vagon, alături de o fată delicioasă, împreună cu care fredonam mica serenadă a lui Mozart, în timp ce, plin de încântată solicitudine, descurcam fărâme din scrumul locomotivei ce i se încurcase în parfumatul păr castaniu sau în decolteul mătăsos al bluzei. […] (Balotă 2009: 37–41)]

Diese längere zitierte Passage aus Balotăs Erinnerungen ist in mehrfacher Hinsicht um Prousts *Recherche* auskristallisiert. Zum einen gibt es die Begegnung mit dem Philologen Cioculescu, die gemeinsame Sorge um den Text, der auf dem Weg zur russischen Front getippt wurde und dessen Schicksal unklar ist, das gemeinsame Lustwandeln in den fiktiven Welten des Romans, der sie verbindet wie eine Fülle gemeinsamer Bekanntschaften. Das Werk wird hier zur Welt, zum parallelen Universum, das der Gefängnisrealität entgegengehalten werden kann. Aber zum anderen bietet die *Recherche* auch eine Sprache, mit deren Hilfe die Realität der Gefängniserlebnisse strukturiert und gedeutet wird.

So erkennt man in den Erinnerungen von Balotă eine Fülle von Elementen wieder, die das ganze Kapitel als eine Pastiche oder *réécriture* von Proust erscheinen lassen. Das beginnt bei dem im Titel hervorgehobenen Element der Suppe mit sauren Tomätchen,[4] die eine burleske Version der Kombination Lindenblütentee plus Madeleine darstellt. Die Kombination von Geschmacks- und Geruchserlebnissen mit der Erinnerung ist klar von diesem Vorbild geprägt. Auch die Erleuchtung, die Epiphanie auf dem Gefängnishof, wo der Häftling sich wie ein geblendeter Saulus unter der Sonne krümmt, erinnert

4 Die Bedeutung der Suppe aus eingelegten Tomaten in der Ernährung der Lagerinsassen erscheint in vielen Erinnerungen, besonders detailliert bei Pavlovic (2013).

an die plötzliche Kaskade von Erinnerungen, die den Erzähler der *Recherche* im Hof des *Hôtel de Guermantes* überwältigt. Der Eindruck der frischen Luft entspricht der plötzlichen Erinnerung der Meeresbrise in Paris, die Zugfahrt mit dem Mädchen korrespondiert mit den Bahnfahrten des jungen Erzählers, die dieser mit dem unerfüllten Begehren nach jungen Verkäuferinnen assoziiert. Auch die etwas peinliche Suche nach Ruß im Dekolletee ist vorgeprägt durch Swann, der eine dort angebrachte Orchidee, eine Cattleya, zum Vorwand nimmt, um an der Brust der verehrten Odette zu nesteln. Schließlich wird auch das Verhältnis Balotăs zum todkranken Übersetzer nach einem ganz proustschen Schema stilisiert: Die Suche nach ihm zwischen der Masse von Menschen ist eine typische Salonszene, die sich besonders in der *Soirée Guermantes* am Anfang von *Sodome et Gomorrhe* abspielt, zu welcher der Erzähler keine Einladung erhalten hat und auf der er eifrig einen Fürsprecher sucht. Überhaupt ist die Annäherung an die ältere literarische Autorität, die Cioculescu verkörpert, ein Andenken an das Verhältnis Marcels zum verehrten Schriftsteller Bergotte. Schließlich zeichnet sich in dem Mitleid mit der von der schweren Krebserkrankung gezeichneten Gestalt des ehemals durch seine geistreichen Repliken glänzenden „Tiger" die letzte Begegnung mit dem Baron de Charlus in *Le Temps retrouvé* ab: Ein Schlaganfall hat den gefürchteten Salonlöwen körperlich entstellt und auch seinen Charakter verändert. Der ehemals stolze Adlige ist jetzt erzwungenermaßen demütig geworden. Und dann sind da die leitmotivischen Erwähnungen der Zeit, der Vergangenheit: Alles, was vor dem Zuchthaus kam, ist in unendliche Entfernung gerückt, und der Weg durch die unterschiedlichen Strafanstalten selbst wirkt wie eine Reise, die ein ganzes Leben zu umfassen scheint.

All diese Elemente sind eine andere Art von Übersetzung des Romans, eine Übertragung nicht in die rumänische Sprache, sondern in die Realität der stalinistischen Gefängnisse Rumäniens. Das Lager wird also zum Text, dessen Bedeutung für diejenigen, die Proust gelesen haben, mit Hilfe ihrer Kenntnis der im Roman geschilderten Welt entschlüsselt wird.

Balotă ist in diesem Vorgehen wahrscheinlich beeinflusst von dem erfolgreichen „retrospektiven Tagebuch" Nicolae Steinhardts, *Jurnalul fericirii* (1991) [„Tagebuch der Glückseligkeit"]. Steinhardt ist ein Philosoph jüdischen Glaubens, der in der Gefangenschaft zur Orthodoxie konvertiert und Priester

wird. Nach seiner Freilassung bleibt er wie viele andere politische Häftlinge unter Arrest im Kloster Rohia, wo er zwischen 1969 und 1971 seine Erinnerung in der originellen Form eines ‚nachträglichen Tagebuchs' zu Papier bringt (Steinhardt 2016a). Zum Jahr 1961, als er aus der Haftanstalt Gherla in das besonders harte Bukarester Securitate-Gefängnis Malmaison versetzt wird, notiert Steinhardt:

> Wenn wir an die Luft geholt und in den Betonpferch gebracht werden, wo wir uns zehn Minuten lang von einer Mauer zur anderen bewegen, stellt der Ast eines Baums, mit einem einzigen Blatt geschmückt und über eine der Wände, die uns einschließen, geneigt, das ganze Universum dar und fasst es zusammen. Dieses Blatt ist unser, vollkommen, unerreichbar, *imago mundi*. In ihm ist alles: die Schönheit der Welt, ihre Mannigfaltigkeit, die Freiheit, die Mysterien, der Schmerz. Das Blatt als Ganzheit, in ihm stehen *Hamlet*, der *Misanthrop*, Pantelimon, Braşov, die *Dämonen*, Proust. [Übersetzung des Verfassers]
>
> [Când suntem scoşi la aer şi duşi în ţarcul de beton unde vreme de zece minute ne mişcăm de la un zid la altul, ramura unui copac, împodobită cu o singură frunză, aplecată deasupra unuia din pereţii ingrăditori, reprezintă şi rezumă pentru noi tot universul. Frunza aceasta este a noastră, totală, inaccesibilă, *imago mundi*. Într-însa e totul: frumuseţea lumii, felurimea ei, libertatea, misterele, durerea. Frunza, ca totalitate, în ea stau *Hamlet*, *Mizantropul*, Pantelimonul, Braşovul, *Demonii*, Proust (Steinhardt 2016a: 152).]

Hier erscheint der Autor als Gipfel einer paarweisen Aufzählung von literarischen Figuren, rumänischen Orten – unter anderem seine Heimatstadt Pantelimon – und Werken: Neben Dostoieviskiis *Dämonen* ist „Proust" sicherlich eine Metonymie für *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, ein Kürzel, das die existenzielle Bedeutung dieses Romans unterstreicht. Wieder ermöglicht die Literatur, wie auch bei Balotă, eine Sinnerfahrung und eine Form autobiographischer Selbstvergewisserung. Es braucht keinen Text, keine Bücher, denn ein einziges Blatt genügt, um diesen Sinn in sich zu konzentrieren und allen Lektüren rückwirkend Bedeutung zu geben. Die Erwähnung des französischen Autors in hervorgehobener Stellung verweist auf den Artikel, den Steinhardt

1936 seinem Werk widmet, und der sein Debüt als Literaturkritiker markiert.[5] Die literarische Bildung ist auf diese Offenbarung hin vorbereitet, sie wird in der Rückschau des ‚nachträglichen Tagebuchs' mit diesem Einbruch Prousts in die Haftanstalt gerechtfertigt.

Eine andere Notiz aus dem gleichen Jahr erwähnt übrigens Balotă, der ihm gesteht, er müsse weinen, jedes Mal, wenn er Proust aufschlägt und zu lesen beginnt, egal an welcher Stelle. Beide begegnen sich in ihrer Verehrung des modernen Klassikers, und Steinhardt folgert aus dieser Lektürepraxis, Proust sei im Grunde wie die Bibel, die ihren Leser ebenfalls überwältige (2016a: 183). Das Gefängnis wird, so schreibt der Kritiker Virgil Ierunca in einem viel zitierten Essay, für Steinhardt zur „Akademie und zum Altar" (1993: 234): Ort eines mystischen Bildungserlebnisses, mit den anderen politischen Häftlingen als Bildungsmächten.

Die Idee, dass man durch das Gespräch mit gebildeten Zellengenossen mehr lernt als aus Büchern, bildet einen Topos der rumänischen Lagererinnerungen (und auch der mündlichen Erzählungen, mit denen ich aufgewachsen bin). Sie findet sich beispielsweise in den Erinnerungen von Alexandru Bulai, einem Philosophiestudenten, der wegen eines Manifests zugunsten des Ungarnaufständischen 1958 zu 15 Jahren Zwangsarbeit verurteilt wurde.

> Ich war am Ende. Mich hat vielleicht die Tatsache gerettet, dass ich in einer Brigade von Intellektuellen war, Anwälte, Universitätsprofessoren, Studenten und, wie schon gesagt, flüchteten wir aus der alptraumhaften Realität in Übungen des Geistes. In allen Haftanstalten war es ein wahres Fest, wenn man nicht zur Arbeit gehen konnte, den Intellektuellen zuzuhören, wie Herrn Sergiu Al George über Paninis Grammatik, oder Alexandru Paleologu, über Barbu und Proust. [Übersetzung des Verfassers]

5 „Elementele operei lui Proust" erscheint in der 8. Ausgabe der prestigereichen *Revista Fundațiilor Regale*, bei welcher Radu Cioculescu als Redakteur arbeitet. Im Zuge ethnischer Säuberungen wird Steinhardt aufgrund seiner jüdischen Herkunft 1940 von der Mitarbeit an dieser Zeitschrift ausgeschlossen (so der Kommentar des Herausgebers in Steinhardt 2016b).

> [M-a salvat poate și faptul că eram într-o brigadă de intelectuali, avocați, profesori universitari, studenți și, după cum am relatat mai înainte, ne refugiam din realitatea de coșmar în exerciții mintale. În toate locurile de detenție, când nu se putea ieși la lucru, era o adevărată sărbătoare să asculți vorbind intelectuali ca dr. Sergiu Al-George, despre gramatica lui Panini, sau ca Alexandru Paleologu, despre Barbu sau Proust (Bălțătescu 2013).][6]

Neben der indischen Sanskrit-Grammatik und der Dichtung der rumänischen Avantgarde war es also wieder ausgerechnet die *Recherche*, die sich von diesen illegalen Kursen ins Gedächtnis eingeschrieben hat.

Auf den Seiten von Steinhards *Jurnalul fericirii* zeichnet sich dieser Gemeinplatz in ironischer, gebrochener Form ab, weil er, noch deutlicher als Balotă, die Absurdität der Zellengespräche, die Entleerung intellektueller Diskurse unter den schwierigen Bedingungen wahrnimmt. Ein alter General, dessen Vornehmheit und Intelligenz in proustscher Manier gelobt werden, erscheint in einer ausführlichen Beschreibung als „der gefürchteste Schnarcher der Gefängnisse Rumäniens“ (Steinhardt 2016a: 94). Der Name Prousts fällt in diesem Zusammenhang, weil er das Schnarchen mit Unterbrechungen („intermitențe“) geliebt haben soll. Über die lebhafte Schilderung unterschiedlichster Arten des Schnarchens, derer der General fähig war, und über den Begriff der „intermittence“, der in einem der Kapiteltitel der *Recherche* erscheint („Les intermittences du cœur“), findet Steinhardt seine Lektüre also sogar in dieser Karikatur wieder. Und das Schnarchen des Intellektuellen ist natürlich eine komische Schrumpfform der gelehrten mündlichen Diskurse, durch die sich das Straflager in eine „Akademie“ verwandeln konnte.

Nach seiner Rehabilitierung schreibt Steinhardt eine kurze Radiosendung über Proust, die im Rahmen der Sendung „Atlas cultural“, in der Rubrik „Note de călătorie“ [Reisenotizen], am 16. Juni 1979 ausgestrahlt wird (Boicea 2012). „Acasă la Marcel Proust“ [Bei Marcel Proust Zuhause] ist eine Gegenüberstellung der nichtssagenden, „banalen“ Realität des Hauses der Tante Leonie in Illiers mit dem, was der Erzähler daraus im Roman gemacht hat. Es lohne sich

6 Ein weiteres Zeugnis über Paleologus Vorliebe für Proust findet sich bei Rădulescu-Zoner (2003: 355)

also nicht wirklich, dorthin zu reisen. Die Besucher können nicht anders als sich zu fragen: „Ist das alles? Diese paar Meter Garten, in nichts besonders, haben die prachtvollen, einmaligen Schilderungen hervorgebracht, die wir gelesen haben?“ (Boicea 2012) Die Wirklichkeit sei eben nur eine Erscheinung, und es braucht den Künstler, damit sie zu einem feenhaften Reich, einer zehn- und hundertfach potenzierten, einer intensiven und magischen Welt verklärt würde. Steinhardt führt diesen Vergleich gnadenlos fort: Die Figuren des Romans hätten ihre lebensweltlichen Vorlagen umgebracht, die Fiktion die Wirklichkeit überstrahlt.

> Das ist die explosive, vernichtende, aber auch verklärende Kraft aller großen Kunstwerke: Aus dem kosmischen Staub gerinnen Sterne, aus dem Aschestaub der Realität schmiedet die Kunst Konstellationen, die das Licht und das Leben aufsaugen und konzentrieren und wie tausend Sonnen glänzen, die ihre gesamte Umgebung in Schatten tauchen und vergänglich wirken lassen. [Übersetzung des Verfassers nach Audioaufzeichnung] (Boicea 2012)

Dieses emphatische Plädoyer gegen eine Herleitung des künstlerischen Produkts aus der Lebenserfahrung des Autors ist natürlich eine Paraphrase der Polemik Prousts gegen Sainte-Beuve, den romantischen Kritiker, der die Werke aus der Biographie ihrer Verfasser zu erklären pflegte. Auch in Prousts eigener Umgebung, so Steinhardt, sei keine Spur seiner Schöpfung zu finden.

Hört man diese Sendung im Zusammenhang mit der zitierten Passage, so wird deutlich, dass das Blatt nur für denjenigen zum *Aleph* wird, der schon ein Leser war und jetzt in jedem Detail der Welt die einmal gemachte Sinnerfahrung wiederholen kann. Gemeint ist also nicht eine Offenbarung, die aus der Anschauung der Natur entspringt, so wie der junge Hugo von Hofmannsthal sie in seinem Zweizeiler „Erkenntnis“ (1898) schildert: „Wüßt ich genau, wie dies Blatt aus seinem Zweige herauskam, / Schwieg ich auf ewige Zeit still: denn ich wüßte genug.“ (Hofmannsthal 1980: 190) Steinhardts Begegnung mit dem Blatt im Gefängnishof setzt vielmehr die Lektüre vieler tausender Blätter voraus, und erst mit dieser Vorbereitung, diesen einmal erlebten kosmischen Explosionen, kann das bescheidenste Element der Natur sich auf einmal zu einem Universum entfalten. Dies ist im Übrigen auch bei Balotă nicht anders:

Die Lust an der trüben Suppe, die wie eine Epiphanie mit dem Glanz der Sonne hereinbrechende Sinnerfahrung treffen kein naives Subjekt, sondern einen Intellektuellen, der seine Erlebnisse mit Hilfe des großen Kunstwerks interpretieren kann.

Es wäre nicht richtig, den Proust der rumänischen Lager auf den Topos der Sinn-Erfahrung zu reduzieren, und dies ist eigentlich meine These: dass es sich bei der *Recherche* um eine komplexe, vielfältige Sprache handelt, in der auch traumatische Erfahrungen artikuliert werden können. Die Entfremdung des Selbst durch die Erinnerung zeigt sich am deutlichsten bei dem jüngsten der drei Autoren, Norman Manea, der im Alter von sechs Jahren von den Faschisten mit seinen Eltern in ein Lager deportiert wurde. Seine 1975 veröffentlichte Kurzgeschichte „Ceaiul lui Proust" („Prousts Tee") erzählt in einem autofiktionalen Modus von einer Episode nach der Befreiung der Familie durch das Rote Kreuz (Hartwig 2012: 421). Die Erzählung deutet die Ambivalenz dieser Befreiung an, die gleichzeitig die Traumata der Konzentrationslager verstetigt. Der heiße Tee mit Keksen, der den Befreiten serviert wird, ist der Inbegriff dieser Ambivalenz. Eigentlich soll das von den Krankenschwestern servierte heiße Getränk mit Keksen den skelettartigen und apathischen Gestalten Leben und Erlösung bringen. Für das Kind, auf das sich die Erzählung konzentriert, bringt sie jedoch nur die schrecklichen Erinnerungen an die Gefangenschaft zurück, Erinnerungen, die nur rudimentär verbalisiert werden können und in einer disparaten Aufzählung von Sinneseindrücken münden:

> Die Kekse schmeckten nach Seife, nach Morast, Rost, verbrannter Haut, Regen, Blättern, Knochen, Schnee, Schimmel, nassem Schaffell, Baumschwämmen, Mäusen, faulem Holz, Fisch, dem einmaligen Geschmack des Hungers, des Hungers. (Manea 2007: 35)
>
> [Biscuiții aveau gust de săpun, de noroi, de rugină, piele arsă, zăpadă, frunze, ploaie, oase, nisip, mucegai, blană udă de oaie, bureți, șoarece, lemn putred, pește, gustul unic al foamei, al foamei. (Manea 1975: 44)]

„Die rettenden Kekse", schreibt Ina Hartwig treffend, „schmecken wie das Lager, dem der Junge gerade entkommen ist. Sie schmecken eben nicht, wie

bei Proust, nach einer glücklichen Kindheit.“ (Hartwig 2012: 422) Der Erzähler greift auf die Formulierungen der bekannten Madeleine-Passage aus der *Recherche* zurück, um die Grenzerfahrung zu schildern. Dieser intertextuelle Zusammenhang zeigt sich in der Beschreibung der Kekse als „stumpfe fette Kekse“ oder „Jakobsmuschelschalen“, die genau die Form der Madeleines repräsentieren. Gleiches gilt für die Formulierung „trunken von Glück“, in der das „unerhört[e] Glücksgefühl“ (Proust 2017: 67) der unwillkürlichen Erinnerung anklingt, und schließlich, und am wichtigsten, die plötzliche Erscheinung eines Ich-Erzählers, der nicht zu der bisherigen Behandlung des Jungen als „er“ oder „man“ passt (Manea 2007: 32–33; Manea 1975: 42–43).

In dieser Form von Intertextualität trifft Manea sich mit Balotă, und auch in der grotesken Verformung der proustschen Vorlage erinnert er an dessen Autobiographie. Aber während bei dem einen nur das Motiv der Madeleine parodistisch in die rumänische Lagerrealität übertragen und in das vergorene, zerkochte Gemüse verwandelt wird, sind es bei Manea die Menschen selbst, die zu grotesken Karikaturen geworden sind, und auch das ästhetische Erlebnis der unwillkürlichen Erinnerung, das bis zur Unkenntlichkeit verformt ist. In dem hier entstehenden Kontrast besetzt der intakte Gemeinplatz der Literatur die Position eines Erhabenen, an das die geschrumpfte und entstellte Wirklichkeit nicht mehr heranreichen kann.

Das unwillkürliche Erinnerungserlebnis ereignet sich in einem Teilraum, der dem Erzähler unzugänglich ist und den er von unten, als etwas, das ihm nicht gehört, wahrnimmt.

> Der Saal bebte vor Hitze. Das ständige rhythmische Dröhnen hatte die Decke herabsinken und die Wände näher rücken lassen. Der Saal war kleiner geworden. Und alles spielte sich unten ab, in geringer Höhe. Nur wenn man den Kopf erhob, ihn in den Nacken legte, entfernte sich der Plafond wie ein zunehmend höherer, unberührbarer Himmel. Der Lärm blieb weit unten zurück, erlosch irgendwo da unten. Die unten waren taub vor Lärm, die Angst lähmte sie, sie vergaßen alles. (Manea 2007: 31)

> [Sala trepida, încălzită. Un vuiet continuu, ritmat, coborîse plafonul și apropia pereții. Sala se micșorase. Și totul se petrecea doar jos, la mică înălțime. Abia

> cînd ridicai privirea, cu capul dat mult pe spate, tavanul se depărta, ca un cer tot mai înalt, de neatins. Zgomotul rămînea mult în urmă, departe, stins, undeva dedesubt. Cei de jos erau asurziți de gălăgie, spaima îi sleia, uitau de toate. (Manea 1975: 40–41).]

Dort oben an der Decke erscheint „wie auf einer runden Leinwand", so der Text, in offensichtlicher Reminiszenz an das Kino, die durch den Tee erinnerte Szene: Die Situation der Familie beim gemeinsamen Teetrinken rund um ein sehnsüchtig betrachtetes Stück Zucker, das nicht den Tee, sondern nur die Imagination süßt, wirkt eher wie ein Film, sie scheint losgelöst von der autobiografischen Erinnerung des Kindes. Diese mediale Konfiguration unterstreicht die psychologische Dynamik der Entfremdung, die Mihăilescu ausführlich analysiert hat:

> Manea thus reconfigures Proust's associative technique in the case of the young child; for him, the taste of tea is not associated with a pre-Holocaust time when one enjoyed oneself and one's dear family members, but resurrects dead family members, and the scenes when they enjoyed a Proust-like memorial pleasure during the Holocaust. For the grandchild—too young to have internalized and stored the delightful taste of sugar—the initial pleasurable memory shared by the adults is missing. (Mihăilescu 2013: 112)

Kurz gesagt, Maneas Anspielungen auf Proust dienen dazu, eine doppelt entfremdete Erinnerung zu erklären: Zum einen kann sich das Kind an die kollektive Erfahrung seiner Familie erinnern, aber sie wird als Anekdote dargestellt, die ihm nicht mehr gehört und die es wie einen Film betrachtet. Und zum anderen nehmen selbst die Erfahrungen des Lagers, die sich in seine Sinne eingebrannt haben und durch die Kekse wiederkehren, nicht die Form einer autobiografischen Erzählung an, sondern bilden die Liste unzusammenhängender Worte, die ich gerade zitiert habe: Die unwillkürliche Erinnerung ist zu einer unsagbaren Erinnerung geworden.

Damit stellt sich die Frage, wie Autobiographie möglich sein soll. Und es drängt sich die Form der Autofiktion (Zufferey 2012) auf. Auch dem Erzählerkommentar, der eine spätere Entwicklung andeutet und zum autodiegetischen

„Ich“ zurückkehrt, gelingt es nicht, „cruzimea indiferenței“, die „Grausamkeit der Indifferenz“ (Manea 1975: 44; Manea 2007: 36), zu überwinden und der Geschichte von der Befreiung ein glückliches Ende zu geben. In diesem Ende scheint vielmehr, wie in den Erzählungen von Borges, eine zweite, nichterzählte Geschichte auf, die dem Leser sozusagen als Rätsel aufgebürdet wird: Wie kann dieser Erzähler, der Proust gelesen hat und offenbar ein sensibler Intellektueller ist, mit dem traumatisierten und verwilderten Jungen identisch sein? Irgendwann muss er also Proust entdeckt und sich beim Lesen der Madeleine-Szene an diese Situation erinnert haben. Die zweite Geschichte ist also eine Geschichte des Lesens, sie suggeriert eine spätere Proust-Lektüre.

War es die Lektüre, die Entdeckung des scharfen Gegensatzes, die zur Überwindung des Traumas beigetragen und die Genese dieser Kurzgeschichte ermöglicht haben? Der Erzähler vermeidet diese einfache Lösung, indem er die Geschichte seiner Begegnung mit der *Recherche* unerzählt lässt. Die Madeleine-Passage bei Proust hat jedoch eine Seite, die diese Deutung nahe legt: Sie reagiert ihrerseits auf eine Situation der Gedächtnislosigkeit, denn der Erzähler kann sich aus seiner gesamten Kindheit zunächst einmal nur ein einziges Fragment vor Augen rufen, den traurigen Abend, an dem seine Mutter ihn ohne Gute-Nacht-Kuss zu Bett schickt. Es wirkt seltsam, diesen Augenblick „traumatisch“ zu nennen, nachdem ich gerade von Kindheit im Konzentrationslager gesprochen habe, und doch erlebt der Erzähler der *Recherche* an dieser Stelle eine Verletzung, die lange Zeit unverheilt bleibt. Und durch den Lindenblütentee mit Kuchenkrümeln wird zwar die Möglichkeit einer umfassenderen Erinnerung angedeutet, aber diese wird sich erst viel später, im letzten Teilband *Le Temps retrouvé* offenbaren. Die Erfahrung mit der Madeleine ist also nur der Anfang eines langen Weges, der zur Entdeckung der unwillkürlichen Erinnerung, der Selbstentdeckung des Erzählers als Autor und der Entstehung des Romanwerks führt. Dass eine ähnliche Entwicklung durch die Lektüre der *Recherche* angestoßen worden ist, und dass diese zu der Episode im Wartesaal zurückführt, und diese Episode erinnerbar und in der Figur des Kontrasts erzählbar macht – dies alles müssen die Lesenden von Maneas kurzem Text selbst erschließen.

Kehren wir zurück in die Bibliothek von Moisville, Celans Wahlheimat weniger als hundert Kilometer von Illiers entfernt, dem Combray, das aufgrund

der unwillkürlichen Erinnerung an die Mischung von Lindenblütentee und Madeleine wiedergeboren wird. Aus den soeben kommentierten Textpassagen, die durch weitere ergänzt werden könnte, lässt sich eines schließen: Der Bezug auf Proust in der rumänischen Lagerliteratur hängt mit der spezifischen Behandlung von Erinnerung und Erzählung in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* zusammen. Die Themen der unmöglichen Erinnerung, der unmöglichen Erzählung – oder Literarisierung – der Vergangenheit erhalten nach der NS-Zeit und nach dem Stalinismus eine neue Bedeutung; sie erklären, warum Prousts Werk, das scheinbar so weit von den Lagern entfernt ist, in ihnen ein solches Gewicht erhält. Diese intertextuellen Bezügen haben die Form einer Metalepse: einer Figur, die das Erinnerte mit dem Akt des Erinnerns vermischt. Auf diese metaleptische Weise liefert Proust einerseits das Maß der verlorenen Vergangenheit, das als Halt und Flucht dienen kann, und andererseits die Form der traumatischen Erinnerung selbst, die von Vergessen, Wahnsinn und Tod heimgesucht wird.

Proust ist für die hier kommentierten Autoren eine gemeinsame transnationale Sprache, ein sekundäres Zeichensystem, das den Verlust der primären Zeichensysteme kompensiert. Sie alle teilen die Überraschung, die George Steiner deutlich zum Ausdruck gebracht hat und die für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts so charakteristisch ist: „that you can use human speech both to bless, to love, to build, to forgive and also to torture, to hate, to destroy, and to annihilate“ (Bruckner 1982). Angesichts dieser funktionalen Unbestimmtheit ist der Zufluchtsort nicht mehr die Sprache – mit ihrer Unbestimmtheit, die sich selbst in so scheinbar einfachen Worten wie „Korridor“ zeigt – sondern die Literatur, die diese kulturellen Alphabete, die „Freuds, die Prousts, die Bibel“, bereitstellt und es uns ermöglicht, mit einer unerreichbaren Präzision über Dinge wie das Trauma zu sprechen. Konkret geht es in allen drei Texten um die Frage, wie Erinnerung jenseits der Autobiographie erzählbar werden kann, wie Erlebnisse in Rede übersetzt werden können, wenn der eigenen Sprache nicht mehr vertraut wird. „Auf der Suche nach der verlorenen Sprache“, um Hermann Burgers (1974) Buch über Paul Celan zu zitieren, brauchen Schriftsteller die Unterstützung von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* – weil es genau diese Frage nach der Möglichkeit des Erinnerns zu stellen gestattet,

und weil es ein Zeichensystem zweiten Grades bietet, das pluralistische Idiom „der Prousts".[7]

Bibliographie

Balotă, Nicolae (2009): „Cu Proust şi o ciorbă de gogonele sub cerul de vară". In: N.B.: *Peregrin prin patria cuvintelor*. Hg. v. Iulian Boldea, Bukarest: Europress, S. 37–44.

Bălțătescu, Gheorghe (2013): „Cei mai frumoși ani ai tinereții i-am petrecut în închisorile comuniste. Interviu cu dl. Alexandru Bulai". In: *Deșteptarea* (Bacău) (21. November). https://www.desteptarea.ro/cei-mai-frumosi-ani-ai-tineretii-i-am-petrecut-in-inchisorile-comuniste/.

Boicea, Dan (2012): „DOCUMENT AUDIO Glasul lui Nicolae Steinhardt, într-o înregistrare de arhivă". In: *Adevărul* (27. November). https://adevarul.ro/cultura/arte/document-audio-glasul-nicolae-steinhardt-intr-oinregistrare-arhiva-1_50b-48cac7c42d5a663a49c16/index.html.

Bruckner, D. J. R. (1982): „Talk with George Steiner". In: New York Times Book Review (2. Mai).

Burger, Hermann (1974): *Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*. München: Artemis.

Celan, Paul (2001): *Correspondance Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange (1951–1970)*, avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric. Hg. v. Bertrand Badiou. Paris: Seuil.

Celan, Paul (2004): *La bibliothèque philosophique*. Paris: ENS rue d'Ulm.

Chetrariu, Andreea-Anca (2014): „L'histoire de la traduction de l'œuvre de Proust en roumain". In: Schippel, Larisa/Jeanrenaud, Magda/Richter, Julia (Hg.): *„Traducerile au de cuget să îmblînzească obiceiurile …". Rumänische Übersetzungsgeschichte – Prozesse, Produkte, Akteure*. Berlin: Frank&Timme, S. 263–274.

Difour, Patrick (2012): „3.2 Celans Lehrtätigkeit an den ENS". In: Lehmann, Jürgen et al. (2012): „Übersetzungen". In: May, Markus/Goßens, Peter/L., J. (Hg.): *Celan Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 188–191. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05331-2_4.

7 Für das sorgfältige Lektorat danke ich Rebecca Frik.

Hartwig, Ina (2012): „Der unerreichbare Zuckerwürfel. Laudatio zum Nelly-Sachs-Preis auf Norman Manea“. In: *Sinn und Form* 2, S. 419–423.
Hofmannsthal, Hugo von (1980): *Gesammelte Werke*. Bd. I: Gedichte – Dramen. Hg. v. Rudolf Hirsch und Bernd Schoeller, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Ierunca, Virgil (1993): *Subiect și predicat*. Bukarest: Humanitas.
Manea, Norman (1975): „ceaiul lui Proust“. In: N.M.: *Primele porți*. Bukarest: Albatros, S. 39–44.
Manea, Norman (2007): „Prousts Tee“. In: N.M.: *Oktober, acht Uhr*. Übersetzt v. Ernest Wichner. München: Carl Hanser Verlag, S. 29–36.
Mihăilescu, Dana (2013): „Being Without Pleasurable Memories: On the Predicament of the Shoah's Child Survivors in Norman Manea's ‚Proust's Tea' and Kindred Narratives“. In: American Imago 70, S. 107–124.
Pavlovic, Florin (2013): „Mărturii din infernul de la Periprava“. Gespräch mit Sorin Ghica. In: *Adevărul* (20. September). https://adevarul.ro/news/eveniment/florin-pavlovici-periprava-1_523b0feec7b855ff56a01348/index.html (letzter Zugriff: 6.2.2022).
Petreu, Marta (2018): „Interviu cu Carmen Elena Andrei“. In: *Apostrof* 338. https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2018/n7/a1/.
Proust, Marcel (2017): *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. 3 Bde., Bd. 1: Unterwegs zu Swann; Im Schatten junger Mädchenblüte. Übersetzt v. Eva Rechel-Mertens und Luzius Keller. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Rădulescu-Zoner, Șerban (2003): *A fost un destin: amintiri, mărturii, dezvăluiri*. Bukarest: Paideia.
Sánchez Zapatero, Javier (2019): „La literatura concentracionaria: universalidad, representación y memoria“. In: *Vegueta* 19, S. 431–455.
Steinhardt, Nicolae (2016a): *Jurnalul fericirii. Manuscrisul de la Rohia*. Hg. v. George Ardeleanu. Bukarest: Polirom.
Steinhardt, Nicolae (2016b): *Escale în timp și spațiu*. Hg. v. Stefan Iloaie. Bukarest: Polirom 2016.
Tănase, Stelian (2016): *Anatomia mistificării: 1944–1989*. Bukarest: Humanitas (E-Book).
Zufferey, Joël (2012): „Avant-propos. Qu'est-ce que l'autofiction“. In: Z., J. (Hg.): *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-La-Neuve: L'Harmattan, S. 5–17.

Romanița Constantinescu*

Missachtung des Eisernen Vorhangs

Osteuropäische Literatur mit moralischer Appellfunktion in westlicher Übersetzung. Der Fall Paul Goma

In 1966, Paul Goma submitted his novel Ostinato *to the Bucharest "State Publishing House for Literature and Art" (Editura de Stat pentru Literatură şi Artă). In the novel, he details his arrest ten years earlier (in 1956) during the Hungarian Uprising, and was unable to get it published, despite some favourable omens of a "thaw" period, in which the regime seemed to tolerate criticism regarding the crimes of the 1950s. Goma eventually made the decision to publish abroad, with one major reason being that such an undertaking was not expressly forbidden. The novel was thus published in German by Suhrkamp Verlag and in French by Gallimard, both in 1971. The project to publish an Italian version by Marco Cugno with the publisher Rizzolli was thwarted by the Securitate.*

This article aims not only to reconstruct the literary network that enabled Paul Goma to smuggle his works abroad, but also to question Goma's own perception of world literature that lay behind this gesture of despair and revolt. On the one hand, his view breaks with common perceptions in the East at a time where the West had become superficial and consumerist and thus had an interest in the social and literary developments beyond the Iron Curtain. Yet on the other hand, his perception must also reckon with a transfer from one literary canon to another, which is not spared from poor reception and divisions. This transfer of patterns of interpretation and evaluation takes place in both directions. Interestingly, the first Romanian translation of the expression Vergangenheitsbewältigung *(coming to terms with the past),* "ceva care se numește învingerea trecutului", *appears in an informer's report on a German radio programme about Paul Goma's work. Furthermore, my contribution puts up for discussion the notion of a supranational literature with an indelible relation to truth and its resulting function of proof and appeal, committed to*

* Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Universität Bukarest, Institutul Limbii Române.

the demands of ethos, logos, and pathos, while forming a canon with its own validation criteria. Within this canon, Paul Goma has been compared to Alexander Solzhenitsyn. Fifty years after the publication of Paul Goma's novel Ostinato (1971), the question is whether this comparison remains valid, which motivations were behind it, and what did it mean for the reception of both writers in the 1970s and still means today.

Vergangenheitsbewältigung, Zensur, Gulag-Literatur, moralischer Appell, Paul Goma, Alexander Solschenizyn

coming to terms with the past, censorship, Gulag-Literature, moral appeal, Paul Goma, Aleksandr Solzhenitsyn

Paul Goma gilt als der rumänische Solschenizyn – so wurde er dem Publikum vorgestellt. Und zwar sowohl in den Peri- und Epitexten, die die Verlage seinen in Übersetzung veröffentlichten Büchern hinzufügten (auf Bauchbinden, Lesezeichen und Buchumschlägen, in Klappentexten, Rezensionen und Interviews), als auch von moralischen und literarischen Autoritäten, wie beispielsweise Eugène Ionesco.[1] Ist dieser Vergleich mit dem russischen Schriftsteller, der in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts Zeugnis vom

1 Eugène Ionesco, „Un Soljenitsyne roumain". In: *Le Monde*, 9 mars 1979, p. 26. Ionescu schrieb diesen Text anlässlich der Erscheinung des Essays von Paul Goma *Le tremblement des hommes*: *Peut-on vivre en Roumanie aujourd'hui?* in der Übersetzung von Alain Paruit bei Seuil. Der Verlag Suhrkamp präsentierte Paul Goma bereits 1971, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung des Romans *Ostinato*, als rumänischen Solschenizyn. In einem Interview mit Monica Lovinescu vermerkte Eugène Ionesco zu Paul Goma: „Er [Paul Goma] ist ein ausgezeichneter Schriftsteller, ein großer Schriftsteller. Dennoch weist er nicht die Reichweite Solschenizyns auf, da Rumänien auch nicht die Bedeutung der Sowjetunion zuzumessen ist. Doch Goma weist dieselbe moralische Größe auf und vielleicht übertrifft er Solschenizyns Leistung sogar, denn es gibt eine solche rumänische Trägheit, ja einen rumänischen Fatalismus, eine Art metaphysischer Gleichgültigkeit." [„este un excelent scriitor, este un mare scriitor. Evident, nu are suprafața lui Soljenițîn, fiindcă nici România nu are suprafața Uniunii Sovietice. Dar este moralmente de aceeași talie și poate încă și mai tare decît el, pentru că există o inerție românească, există un fel de fatalism românesc, un fel de nepăsare metafizică"] (Lovinescu, 1992: 135). [Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen hier und im Folgenden aus dem Rumänischen ins Deutsche von mir, R.C.]

Gulag und dem sowjetischen Terrorsystems ablegte, jenseits der Rhetorik des Push-Marketings literarischer Produkte begründet?

Um diese Frage zu beantworten, muss man sich im Klaren sein, dass wenn wir z. B. „der deutsche Proust“ oder „der italienische Joyce“ sagen, eigentlich auch die Übersetzungen von Proust oder Joyce ins Deutsche oder Italienische meinen können. Man sollte die Diskussion um die Parallelen zwischen den Schicksalen von Alexander Solschenizyn und Paul Goma hinter dem Eisernen Vorhang, in dem bedrückenden „*socialisme du silence*“ (Ionesco 1979: 26) und die Debatte um die Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zwischen den Poetiken, die in ihren Werken zu Tage treten, um die Frage erweitern, ob die Werke von Alexander Solschenizyn überhaupt vor 1989 im Rumänischen erscheinen konnten oder ob sie im Original bzw. in Übersetzungen in andere Sprachen gelesen wurden. Die Annahme, dass Goma als rumänischer Solschenizyn gelesen werden konnte, ist von zwei Seiten aus zu überprüfen: zum einen aus einer komparatistischen Innenperspektive, die die Rezeptionsgeschichte von Alexander Solschenizyn in Rumänien berücksichtigt. Zum anderen auch aus jener Außenperspektive, die die literarische und politische Wirkung der künstlerischen Verarbeitung des in der stalinistischen Ära begangenen Menschheitsverbrechens in ihrer ganzen Breite mit in den Blick nimmt. Nur wenn man – was vorliegende Studie anstrebt – die Rezeptionsgeschichte der Schriften von Alexander Solschenizyn im Ostblock und spezifisch in Rumänien rekonstruiert und dabei feststellt, dass das Tauwetter, das Nikita Chruschtschow u. a. durch die Genehmigung der Veröffentlichung von Solschenizyns Erzählung *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* (1962) eingeleitet hatte, in Rumänien nicht ankam, kann man der Neuigkeit der literarischen Formel und dem politischen und schriftstellerischen Mut von Paul Goma gerecht werden. Paul Goma ist *der* Solschenizyn Rumäniens, auch weil die Werke des russischen Dissidenten und Schriftstellers weder zeitgleich ins Rumänische übersetzt werden konnten,[2] noch in Rumänien zirkulieren durften. Es stellt sich somit auch die Frage, ob Paul Goma tatsächlich von Solschenizyn literarisch und politisch inspiriert wurde oder ob er ihn überhaupt erst ab Anfang der siebziger Jahre

2 Mit einer einzigen Ausnahme, die allerdings in Vergessenheit geraten ist. Sie wird weiter unten in dieser Studie Erwähnung finden.

lesen konnte. Setzt man sich mit der nicht stringent linearen Chronologie der literarischen Aufarbeitung des stalinistischen Repressionssystems und dem damit verbundenen Protest auseinander, kann man einen deutlich differenzierteren Blick auf die literarischen Möglichkeiten des Erinnerns, des Berichtens und der Stellungnahme im Werk auch derjenigen Schriftsteller gewinnen, die nicht unmittelbar von der als Initiationstext bezeichneten Erzählung *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* ermutigt wurden, ihre eigenen Erlebnisse aufzuschreiben. Dies gilt gerade auch dann, wenn sie in ihrer Schreibweise stark von Solschenizyns kargem Realismus abweichen oder schon viel früher mit der Niederschrift ihrer Erinnerungen anfingen.[3]

Solschenizyn in Rumänien. Paul Goma als rumänischer Solschenizyn

Erstaunlicherweise wurde Paul Goma schon sehr früh, und zwar bereits Mitte der sechziger Jahre, in Rumänien mit dem sowjetischen Schriftsteller und Dissidenten Alexander Solschenizyn verglichen und per Antonomasie[4] charakterisiert. Die zwei Namen sind zweifellos durch biographische Umstände

3 Dies ist beispielsweise auch der Fall bei Warlam Schalamow, Autor der *Erzählungen aus Kolyma*, der schon 1954 anfing, an diesem Werk zu schreiben und nicht erst nachdem er *Ein Tag im Leben…* lesen konnte, auch wenn Solschenizyns Erzählung auf ihn einen tiefen Eindruck machte, wie ein Brief von Schalamow an Solschenizyn es bezeugt (vgl. „Šalamov an Aleksandr Solženicyn", in: *Osteuropa: Das Lager schreiben*, Berlin 6/2007, S. 125–136).

4 Die Antonomasie (altgr. „Namenersetzung") ist *stricto sensu* eine rhetorische Figur der Ersetzung (*figura per immutationem)*: Eine charakteristische Eigenschaft wird an die Stelle eines Eigennamens gesetzt oder umgekehrt. Journalistisch sehr verbreitet ist die sogenannte vossianische Antonomasie, die erst in der Neuzeit von dem niederländischen Rhetoriker Gerhard Johannes Vossius in seinem *Commentatorium rhetoricorum* (1630) akkurat beschrieben wurde. Sie ersetzt eine charakteristische Eigenschaft, Funktion oder Sache durch einen ihrer allgemein bekannten Repräsentanten und ist somit mit der Synekdoche verwandt (s. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online,* „Metonymie (mit Antonomasie)"). Diese Variante der Antonomasie wurde bereits in der Antike verwendet. Plato wurde z. B. von Panaitios von Rhodos als „Homer der Philosophie", d. h. als „Philosophenfürst", gepriesen. Die Bezeichnung Paul Gomas als „rumänischer Solschenizyn" fällt unter die Kategorie der vossianischen Antonomasie. Zum heutigen Gebrauch des *tropos* siehe Thurmair 2020: 305–330, die bereits im Titel – „Eigennamen in Vergleichen: von der Angela Merkel des Sports bis zum Mercedes unter den Bundespräsidenten" – von vossianischen Antonomasien Gebrauch macht.

miteinander verbunden. Der russische Schriftsteller wurde 1945 inhaftiert, weil er sich in Briefen von der Front kritisch über Stalin äußerte. Er verbrachte sieben Jahre in verschiedenen Arbeitslagern des Gulags und weitere vier Jahre in der Verbannung in der Steppe Kasachstans. Der rumänische Schriftsteller seinerseits kam während des ungarischen Volksaufstands 1956 wegen „regimefeindlicher Agitation" ins Gefängnis und musste anschließend ebenfalls eine mehrjährige Verbannung in die Bărăgan-Steppe antreten.[5] Ähnlich wie Solschenizyn nahm Goma für sich die Freiheit des Wortes in Anspruch, welche ihm trotz der beginnenden Lockerungen Ende der 1960er Jahre nicht zuteilwurde, weswegen er von der einzig verbliebenen, wenn auch riskanten, Möglichkeit Gebrauch machte, die von der Zensur abgelehnten Werke ins Aus-

5 Paul Goma wurde 1956 verhaftet, als er Student an der Philologischen Fakultät der Universität Bukarest (zuvor *Institutul pentru Literatură și Critică literară „Mihai Eminescu"*) war. Schon im Herbst 1955 hatte er in verschiedenen Seminaren mehrere Auseinandersetzungen mit den Professoren und Dozenten Radu Florian, Tamara Gane, Mihai Gafița, Toma George Maiorescu sowie Mihail Novicov und wurde von dem Rektorat zur Rechenschaft gezogen, da er im Marxismus-Kurs behauptet hatte, dass der Krieg, den die UdSSR 1939 Finnland erklärt hatte, eine ungerechtfertigte, nicht provozierte Aggression darstellte. Gleichzeitig hielt er daran fest, dass die Moldauer aus der Moldauischen SSR Rumänen seien – Goma wurde 1935 in Bessarabien, einer damals rumänischen Provinz, geboren und erlebte als Kind den Exodus der rumänischen Bevölkerung nach der sowjetischen Inbesitznahme Bessarabiens. Zur Zeit des Kommunismus war aber der Verweis auf das rumänische Bessarabien sowie der Verweis auf die Rumänen oder die rumänische Sprache in der Moldauischen SSR untersagt. Goma übte auch soziale Kritik, denn er verlangte, dass die russische Sprache nicht mehr als obligatorisch betrachtet werden sollte. Er meinte auch, dass das System der verpflichtenden Abgaben für noch nicht enteignete Bauern (*cote) eine erhebliche Ausbeutung der Bauern sei und f*ügte noch hinzu, dass die Kollektivierung der Landwirtschaft einen wirtschaftlichen Irrtum darstellen würde. Darüber hinaus las der Student Paul Goma in einem Seminar ein Prosafragment mit dem Titel *Dureri* [Wehen], worin ein Jugendlicher demonstrativ aus der Union der Arbeiterjugend (*Uniunea Tineretului Muncitor, U.T.M.)* austritt, was Paul Goma zuvor selbst getan hatte. Der Verweis auf die Protestbewegung der Studenten aus demselben Jahr in Ungarn war offensichtlich. Infolgedessen wurde Goma verhaftet und des Versuchs eines verfassungsfeindlichen Zusammenschlusses *(tentativă de organizare de manifestație ostilă*) beschuldigt. Er wurde zu zwei Jahren Haft für staatsfeindliche Agitation und Propaganda verurteilt und anschließend für weitere Jahre in die Bărăgan-Steppe verbannt. Auch 1952 war Goma, noch als Schüler, für 8 Tage verhaftet worden, weil er in der Klasse über Partisanen gesprochen hatte. Außerdem schien den Behörden suspekt, dass der Siebzehnjährige ein verschlüsseltes Tagebuch führte. Aus diesen Gründen wurde er der Schule verwiesen und durfte an keiner anderen Schule im Lande wieder aufgenommen werden. Es gelang ihm trotzdem, das Gymnasium in einer anderen Ortschaft zu beenden. Das Verhör-Protokoll des Studenten Paul Goma (1956) wurde von Mariana Sipoș veröffentlicht (Sipoș, 2014: 65–72).

land zu schicken und dort veröffentlichen zu lassen. Solschenizyn gelang es im November 1962, die Erzählung *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* in der sowjetischen Zeitschrift *Nowy Mir* veröffentlichen zu lassen, nachdem Chruschtschow persönlich die Erscheinung absegnete. Der *Archipel Gulag* konnte aber in Russland nicht mehr erscheinen und wurde 1973 zunächst in russischer Sprache in Paris (bei YMCA-Press) gedruckt.

1966 reichte Paul Goma seinen Roman *Ostinato*, in dem er auf seine Verhaftung zehn Jahre zuvor einging, beim staatlichen Bukarester „Verlag für Literatur und Kunst" (*Editura de Stat pentru Literatură și Artă, ESPLA*) ein.[6] Trotz einiger günstiger Vorzeichen einer Zeit des Tauwetters, in welcher das Regime die Kritik an den Verbrechen der 1950er Jahre zwecks Positionsabsicherung einer neuen Politikergeneration zu dulden schien, konnte Goma die Veröffentlichung des Romans nicht durchsetzen. Obwohl die Verlagslektoren, darunter auch der angesehene Schriftsteller Nicolae Breban, sich für die Veröffentlichung aussprachen (Goma 2005: 294 f.), scheiterte diese – angeblich an dem spontanen Protest der Arbeiter in der staatlichen Druckerei.[7] In Wahrheit wurde das Werk allerdings auf Verlangen der Zensur nicht gedruckt. Die Zensur war offiziel bereits abgeschafft worden, aber agierte weiterhin hinter den Kulissen. Goma gelang es lediglich, zwei unproblematische Romanfragmente in den Zeitschriften *România literară* und *Viața românească* 1969 zu veröffentlichen, wodurch er vielleicht hoffte, sich einen Namen zu machen und

6 Der Roman, an dem Goma in der Zeit der Bărăgan-Deportation anfing zu arbeiten, trug damals den Titel *Cealaltă Penelopă, cealaltă Ithacă* [Die andere Penelope, die andere Ithaka]. Zur Entstehung des Romans s. Cistelecan, *Goma*, 1992: 14.

7 Paul Goma erzählte Alexandru Cistelecan in einem Interview 1992 für die Zeitschrift *Vatra*, dass während einer „Duplex"-Radio-Sendung Paris-Bukarest der französische Journalist gefragt hätte, warum *Ostinato* nicht auf Rumänisch erscheinen durfte und dass der rumänische Gesprächspartner, der Historiker Virgil Cândea, darauf geantwortet hätte, dass in Rumänien „die Drucker Buchaufträge verweigern können, welche ihre moralischen und religiösen Überzeugungen verletzen" [„muncitorii tipografi pot să refuze să culeagă o carte care îi ofensează, le lezează credințele lor morale, religioase"]. In Rumänien würde keine Zensur ausgeübt, indes würden die Arbeiter mitten im Produktionsprozess entscheiden können, was sich der Veröffentlichung als wertvoll erweise und was nicht. (Cistelecan, *Goma, 1993: 13). Vgl. auch Goma, 2005: 297.*

Ostinato als akzeptabel darzustellen.[8] Der Zensur entging Goma erst durch eine öffentlichen Lesung, bei der er im selben Jahr ein kühneres Romanfragment im Literaturkreis des Schriftstellervereins Rumäniens präsentierte, in Anwesenheit eines österreichischen Fernsehkamerateams. Dieses Fragment wurde dann in der österreichischen Zeitschrift *Literatur und Kritik* veröffentlicht.[9] Die Übersetzung schien zunächst in der Redaktion der deutschsprachigen Bukarester Zeitschrift *Neue Literatur* besprochen und vorbereitet gewesen zu sein, konträr zu manchen Behauptungen,[10] ist sie aber dort nicht erschienen. In Erinnerung blieb aber der enthusiastische Ausruf des Lyrikers und Publizisten Miron Radu Paraschivescu in der Redaktion bei der Lektüre des *Ostinato*-Fragmentes: „Dieser Goma ist der rumänische Solschenizyn!“.[11]

8 „Stretto“ in: *România literară*, II, Nr. 28 (40) vom 10. Juli 1969, S. 18–19 und „Trepte (fragment din romanul *Ostinato* în curs de apariție)“ [Stufen (Auszug aus dem demnächst erscheinenden Roman *Ostinato*] in *Viața românească*, XXII, Nr. 6, Juni 1969, S. 25–47. Beide Romanfragmente werden oft übersehen.

9 Heft 47–48, Juli–August 1970, S. 420–432, in der Übersetzung von Marie-Thérèse Kerschbaumer. Gomas Fragment beginnt mit dem Satz „Ich habe trotz allem gesprochen“ und erzählt von der Studentenbewegung 1956 in Rumänien, die im Zeichen der Solidarität mit den ungarischen Protesten ausbrach. Die Hauptfigur des Romans erkennt in Haft seine Kommilitonen und versucht, mit den inhaftierten Studenten aus anderen Zellen zu kommunizieren. Siehe auch Goma 1970: 420–432.

10 Vgl. u. A. Hațiegan, 2010, s. p. Die nicht überprüfte Information ist auch auf der einflussreichen Webseite https://www.kultro.de/literatur/ zu finden: „Der fertiggestellte Roman *Ostinato* wird jedoch von den staatlichen Verlagen mit immer neuen Änderungswünschen verzögert. Stattdessen erscheint 1967 ein Fragment daraus in der Zeitschrift *Neue Literatur* in der Übersetzung von *Anemone Latzina* und *Dieter Schlesak* [sic! Hervorhebung von mir, R.C.] sowie in der österreichischen Zeitschrift *Literatur und Kritik* mit Bemerkungen von Marie Thérèse Kerschbaumer“.

11 „Die Aussage ‚dieser junger Mann [Paul Goma] ist ein rumänischer Solschenizyn‘ wurde erstmals von Miron Radu Paraschivescu 1967 (!) in der Redaktion der deutschsprachigen [Bukarester] Zeitschrift *Neue Literatur* gemacht, welche einen Auszug aus *Ostinato* für die Publikation vorbereitete. MRP [Miron Radu Paraschivescu] las ihn und war erstaunt. Diese Aussage wurde dann durch den Dramaturgen Eugène Ionesco bekannt“ [„Expresia ‚băiatul ăsta [Paul Goma] e un Soljenițîn român‘ a pronunțat-o pentru prima dată Miron Radu Paraschivescu, în 1967 (!), în redacția revistei de limba germană *Neue Literatur*, care pregătea pentru publicare un fragment în germană din *Ostinato*. MRP l-a citit și a fost uimit. Remarca lui a făcut școală prin intermediul cunoscutului dramaturg Eugen Ionescu“] (Bălănescu, 2020: 61).

Im literarischen Milieu Bukarests war Solschenizyn bereits ansatzweise bekannt. Solschenizyns antistalinistische Erzählung *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* (*Един ден на Иван Денисович*), erschienen 1962, hätte Miron Radu Paraschivescu, der Übersetzer aus dem Russischen war, in der sowjetischen Zeitschrift *Nowy Mir* gelesen haben können. Bemerkenswerterweise wurde Solschenizyns Debüterzählung in der darauffolgenden Zeit der Entstalinisierung in den meisten kommunistischen Staaten übersetzt und veröffentlicht, mit nur zwei Ausnahmen: Rumänien und Albanien. In Bulgarien wurde *Ein Tag im Leben…* nur wenige Monate nach seiner Veröffentlichung in der UdSSR in der Zeitung *Literarische Front* (vgl. *Литературен фронт* vom 6. Dezember 1962) auszugsweise veröffentlicht. Übersetzt wurde sie von Petăr Adžarov (Петър Аджаров, 1902–1963), der in der stalinistischen Ära selbst ein politischer Gefangener war. Als ungekürzte Buchausgabe erschien die Erzählung in der bulgarischen Übersetzung von Ventsel Raychev 1963, im Verlag Narodna Kultura in Sofia, mit einer Auflage von 31.000 Exemplaren. Ins Tschechische wurde die Erzählung von Sergej Machonin übersetzt und vom Prager Verlag für politische Literatur in einer Auflage von 70.250 Exemplaren veröffentlicht (*Jeden den Ivana Děnisoviče*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963). 1965 wurde sie in einem größeren Prosaband nachgedruckt (*Jeden den Ivana Děnisoviče a jiné prózy* Praha: Svět sovětů, 1965). Auf Polnisch erschien *Jeden dzień Iwana Denisowicza* in der Zeitschrift *Polityka* (1962–63 Nr. 48–52) in der Übersetzung von Irena Lewandowska und Witold Dąbrowski. 1981 wurde sie in einer zweiten Auflage vom unabhängigen Verlag Nowa nachgedruckt. Auch auf ungarisch erschien die Erzählung zeitnah zu der sowjetischen Erstveröffentlichung (*Ivan Gyenyiszovics egy napja*. Regény; bev. Alekszandr Tvardovszkij, ford. Wessely László; Európa, Bp., 1963 Modern könyvtár). Durch die großen Auflagen, bzw. durch die Veröffentlichung und Besprechung von Fragmenten in Zeitschriften, konnte in all diesen Ländern ein breites Publikum erreicht werden, wodurch eine gesellschaftliche Debatte über die Verbrechen des Kommunismus in Gange gesetzt wurde.

Der Politologe Vladimir Tismăneanu erwähnt einen Versuch, ein Fragment des Romans in der rumänischen Zeitschrift *Secolul 20* zu veröffentlichen, welcher aber von Leonte Răutu, Leiter der ZK-Abteilung für Kultur und Propaganda und Chefideologe der rumänischen Kommunistischen Partei, zunichte

gemacht wurde.[12] Das einzige Werk des russischen Schriftstellers, welches vor 1989 auf Rumänisch erscheinen konnte, war die Erzählung *Într-o gară* [deutscher Titel: *Zwischenfall auf dem Bahnhof Kretschetowka*], die tatsächlich einige Jahre später in der Zeitschrift *Secolul 20* (Nr. 9/1966, S. 114–161) in der Übersetzung von Igor Block und ohne jegliche Einführung erschienen ist. Zum Zeitpunkt dieser verspäteten Erstveröffentlichung in Rumänien war *Ein Tag im Leben…* bereits auf die schwarze Liste geraten, denn mit dem Sturz Chruschtschows 1964 wurde die Erzählung aus allen Buchhandlungen und öffentlichen Büchereien in der Sowjetunion entfernt. 1966 war Chruschtschow auch formell nicht mehr Mitglied des ZK der KPdSU. In der darauffolgenden Ära Breschnew durfte Solschenizyn in Russland nicht mehr veröffentlichen. Die verspätete rumänische Veröffentlichung der erwähnten Kurzgeschichte ist daher in doppelter Hinsicht bemerkenswert: Sie ersetzt zum einen im verlegerischen Programm die prägnante Debüterzählung Solschenizyns, zum anderen stellt sie zu diesem späten Zeitpunkt quasi eine Mutprobe dar. Man kann vermuten, dass die Übersetzung schon zwei bis drei Jahre zuvor vorbereitet, die Veröffentlichung aber immer wieder verschoben wurde. Der Fakt ist heute komplett in Vergessenheit geraten und dürfte auch in den sechziger Jahren fast unbemerkt geblieben sein. Die Virulenz dieser Kurzgeschichte lässt sich auch nur im Zusammenhang mit den anderen Erzählungen Solschenizyns aus den Jahren 1962–63 ausloten. Denn in der Kurzgeschichte *Zwischenfall auf dem Bahnhof Kretschetowka* geht es eher um die Gewissensbisse eines unbedeutenden Militärkommandanten, der während des Krieges einen verirrten Soldaten abhört, ihm gegenüber aber misstrauisch wird, weil der Verirrte nach dem alten Namen der Stadt Stalingrad fragt, um diese richtig auf der Karte zu orten. Der eifrige, stellvertretende Kommandant des abgelegenen sowjetischen Transit- und Rangierbahnhofs schöpft Verdacht und lässt den Familienvater gnadenlos verhaften und abführen, ohne

12 Tismăneanu, 2014, s. p. Dieser Hinweis wird in Tismăneanu, Stan, *Dosar Stalin*, 12. Kap. „Aleksandr Soljenițîn – zekul paradigmatic“ [Dossier Stalin, „Alexander Solschenizyn – der paradigmatische Zek“], 2015, 98–103 wieder aufgenommen. Tismăneanu glaubt, dass Ion Ianoși über diesen Vorfall berichtet hätte. Damals war Ianoși als „Instrukteur“ in der Kulturabteilung des Zentralkomitees der Rumänischen Arbeiterpartei (*Partidul Muncitoresc Român, PMR*) tätig und somit Leonte Răutu untergeordnet. Leider lässt sich dies in Ion Ianoșis Memoiren, *Internaționala mea. Cronica unei vieți* [Meine Internationale. Lebenschronik] (Iași: Polirom, 2012) nicht nachweisen.

jemals über die Schuld oder Unschuld des Gefangenen durch die NKWD unterrichtet zu werden. Was mit diesem passiert ist, muss sich die Leserschaft selbst ausmalen. Der Text ist allusiv, das im Text enthaltene „Repertoire" muss im Lesen sorgsam entfaltet werden. Da das Volkskommissariat für innere Angelegenheiten (NKWD) berüchtigt ist, kann der Leser oder die Leserin schlussfolgern, dass der arme Soldat dem generalisierten Verfolgungswahn zum Opfer gefallen sein dürfte. Die systemkritische Seite der Geschichte schreibt somit nicht der Autor, sondern der Leser selbst. Nichtsdestotrotz gebührt der Kurzgeschichte ein wichtiger Platz in der Entlarvung des repressiven stalinistischen Systems und der psychischen Mechanismen des Terrors im Werk von Alexander Solschenizyn. Die Wahl dieser Kurzgeschichte seitens der rumänischen Literaten zeugt jedoch zugleich von extremer Vorsicht.

Der Dichter Miron Radu Paraschivescu ist aber nicht der Einzige, der Ende der sechziger Jahre von Solschenizyn etwas mehr wusste. Ein Bericht der Securitate zeichnete auch Vintilă Ivănceanus Parallele zwischen Goma und Solschenizyn auf, die dieser nach der Lesung des Romanfragments öffentlich zu ziehen wagte.[13] Vintilă Ivănceanu gehörte, wie Goma, der Gruppe der Oneiriker[14] um Miron Radu Paraschivescu an. Dieter Schlesak, Redakteur bei der *Neuen Literatur* bis zu seiner Übersiedlung in die BRD 1969, verglich Goma ebenfalls mit Solschenizyn.[15] Schlesak war auch derjenige, der im Herbst 1971

13 Bericht der Securitate 121/AV/21 (Mai 1969), in: Goma 2005, 292 f.: „V. Ivănceanu zeigte sich skeptisch gegenüber der Veröffentlichung des Romans, er erkennt darin den wahren Realismus, lobt den Autor für seinen Mut und sein Genie und vergleicht seine Geste mit der des Sowjets Solschenizyn, ihre Schilderungen werden demnach als heroisch eingestuft" [V. Ivănceanu s-a arătat sceptic privind apariția romanului, dar el vede adevăratul realism, elogiind pe autor pentru curajul și geniul său, asemăna gestul cu al sovieticului Soljenițîn, evocările lor fiind cotate eroice] und weiter: „Sie alle preisen in dem Werk des Schriftstellers ‚die Rehabilitierung des Realismus' und stellen seinen Fall ähnlich wie den von Solschenizyn dar, weil er immer auf ironische Weise über die Securitate spricht" [Toți văd în opera scriitorului ‚reabilitarea realismului' prezentând cazul său similar lui Soljenițîn, vorbind de securitate mereu la modul ironic].

14 Eine Gruppe junger Schriftsteller und Literaturkritiker, die dem gängigen sozialistischen Realismus Mitte der sechziger Jahre eine Poetik des Traumes (gr. *oneiros) entgegensetzte.*

15 Dieter Schlesak, „Weltliterarisches Lebenzeichen aus Rumänien. Ostinato – Ein Roman von Paul Goma"; Erstdruck in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Literaturbeilage vom 12. Oktober 1971, wiederaufgenommen in: Schlesak 2005, 253–256.

den Prospekt für den Suhrkamp Verlag redigierte, in dem Paul Goma als „ein rumänischer Solschenizyn" gepriesen wurde.[16]

Ende der sechziger Jahre zirkulierten Bücher von Alexander Solschenizyn in französischer Übersetzung in Rumänien, wie der Korrespondenz von Nicolae Steinhardt und Virgil Ierunca zu entnehmen ist. Der Essayist Steinhardt wies auf die Romane *Le premier cercle* (erschienen 1968) und *Le Pavillon des cancéreux* (1969) in einem Brief vom Mai 1969 (Steinhardt 2021, I: 524, 525) hin und las auch in einer über die Grenze geschmuggelten Nummer der Zeitschrift *L'Express*[17] über Solschenizyn (Brief vom 31. Dezember 1969, in: Steinhardt 2021, I; 548). Über Jahre hinweg bat Steinhardt seinen Pariser Freund Ierunca mehrfach, ihm Bücher von oder über Solschenizyn zu schicken (Brief vom 12. Februar 1976, in: Steinhardt 2021, I, 687; Brief vom 24. Oktober 1980, ebd., I 750; Brief vom 28. Dezember 1983, ebd. I 780). Diese Bücher wurden bei einer Durchsuchung der Bibliothek des Klosters Rohia, wohin sich Steinhardt zurückgezogen und zum Mönchtum übergetreten war, beschlagnahmt. Seiner zweimal beschlagnahmten und erst 1991 veröffentlichten Schrift *Jurnalul fericirii* [Tagebuch der Freude][18] fügte Steinhardt ein politisches Testament hinzu, in welchem er Solschenizyn als Modell für die Bewältigung einer Extremerfahrung wie die der Inhaftierung empfahl. Steinhardt selbst war im selben Jahr wie Goma, 1959, inhaftiert und zu 12 Jahren Zwangsarbeit verurteilt worden. Er kam 1964 aus dem Gefängnis heraus und arbeitete Anfang der siebziger Jahre an seinem Lebensbericht *Jurnalul fericirii*. Er zitierte dabei mehrere Schriften Solschenizyns, wie den Kurzroman *Das Haus von Matriona* (1963 in der Zeitschrift *Nowy Mir* und 1965 in französischer Übersetzung erschienen); *Die Krebsstation* (ab 1967 zirkulierte der Roman in Samisdat, ab 1970 auch in französischer Übersetzung), *Der erste Kreis* [der Hölle] (ebenfalls ab 1967 in Samisdat in der UdSSR, 1968 ins Französische übersetzt) und *Der Archipel Gulag* (1973 auf Russisch und Französisch in Frankreich veröffentlicht). Kein

16 Siehe auch http://schlesak.blogspot.com/2011/04/dieter-schlesak-biobibliographie-bis.html

17 *L'Express* berichtete mehrfach über Alexander Solschenizyn, z. B. am 8. Dezember 1969 über seine Ausweisung aus der UdSSR. Welche Ausgabe Steinhardt zur Verfügung stand, ist unklar.

18 In deutscher Übersetzung: *Tagebuch der Freude*, ins Deutsche von Călin Valentin Irhașiu Hoffmann, Wachtendonk: Hagia Sophia, 2021.

anderer rumänischer Schriftsteller kannte das Werk Solschenizyns besser und setzte sich mehr damit auseinander als Nicolae Steinhardt, in einer Zeit, als der Besitz dieser Bücher einen hinreichenden Grund für Verhaftung und Verfolgung darstellte. Steinhardt selbst war 1958 für den Besitz von verbotenen, aus dem Ausland geschmuggelten, Büchern verhaftet worden.

Auch für die achtziger Jahre gibt es Hinweise, dass die Schriften Solschenizyns jedem Verbot zum Trotz in literarischen Kreisen zirkulierten. So zitiert Claudia Spiridon Șerbu einen Bericht der Securitate aus dem Jahr 1982, der von der Beschlagnahmung einiger „Werke von Dissidenten wie Paul Goma, Alexander Solschenizyn, Wolf Biermann, Sarah Kirsch, Günter Kunert" neben Manuskripten von William Totok im Haus des rumäniendeutschen Dichters Horst Samson sprach.[19] Auch Samson geriet ins Visier der Securitate, weil er Gedichte zur Publikation ins Ausland schicken wollte.

Jedoch erreichten die früheren oder späteren Werke Solschenizyns nur eine dünne Schicht der rumänischen Intelligenzija, nämlich in erster Linie Schriftsteller und Kritiker, die meist als systemkonform galten (auch wenn sie es nicht waren) und welche Stellen innehatten, die ihnen den Zugang zu der sowjetischen Zeitschrift *Nowy Mir* ermöglichten. Sie konnten Russisch. Die rumänische Kommunistische Partei ging davon aus, dass diese über ein gewisses Urteilsvermögen verfügen würden und in der Lage seien, abzuwägen, was den rumänischen Genossen passen würde und was nicht. Denn nicht immer entsprachen die politischen Tendenzen in der Sowjetunion und in Rumänien einander. *Nowy Mir* war in Rumänien auch nicht frei zugänglich, sondern stand nur einer ausgewählten Leserschaft zur Verfügung. Wenige Intellektuelle bezogen Bücher aus dem Ausland, hauptsächlich aus Frankreich. Hat Paul Goma, der gut Russisch konnte, *Nowy Mir* gelesen? Oder kam Goma erst während seines ersten Aufenthaltes 1972 in Paris mit den Werken Solschenizyns in Kontakt? Einige Hinweise kann sein erster Erzählband liefern.

1968 war es Goma gelungen, mit seinem, im kommunistischen Rumänien als einziges Buch erschienenen, Erzählband *Camera de alături* [Der Raum nebenan], die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und somit auch die als

19 Bericht vom 26.06.1982, in: CNSAS Archiv, Signatur I 184942, Bd. I, Blatt 124–126. Zitiert nach: Spiridon-Șerbu 2018: 212.

Prestigehürde verkaufte Vorsichtsmaßnahme zu erfüllen, sich vor einer angestrebten Romanveröffentlichung erst mit einem Kurzprosaband zu behaupten. Der ursprüngliche Titel des Bandes, *Moartea noastră cea de toate zilele* [Unser alltäglicher Tod], wurde von der Zensur geändert, auch viel vom Text wurde einfach gestrichen. Eine der darin enthaltenen Kurzgeschichten mit dem Titel „O, ce veste minunată…“ [Oh, was für eine fröhliche Nachricht] streifte den für das kommunistische Regime heiklen Themenkomplex der Schuld und Strafe und skizzierte in der Hauptperson Gulimănescus die Figur des gutmütigen Gefangenen, die im Roman *Ostinato* mit leicht verändertem Namen wiederaufgenommen und den angepassten, gewaltbereiten Vigilanten und dummen Justizlern entgegengesetzt wird. Das Buch wurde später verboten, aus den Bibliotheken entfernt und sogar aus privaten Wohnungen im Auftrag der Securitate von Agenten und Spitzeln gestohlen. Der Moment der Entspannung 1968, als der Kurzprosaband erscheinen konnte und Goma selbst in die rumänische Kommunistische Partei eintrat, froh darüber, dass Rumänien unter der Führung von Nicolae Ceaușescu sich weigerte, in die Tschechoslowakei einzumarschieren, war schnell verflogen.[20]

Gomas späterer Verleger Jean Dumitrașcu glaubt, in diesem Band schon Zeichen entdeckt zu haben, dass Goma Solschenizyn bereits gelesen hatte, ohne auf diese Parallele näher einzugehen: „Obwohl er *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* von Solschenizyn in Erinnerung ruft, sticht hier das außergewöhnliche Talent Paul Gomas heraus (interessierte Leser können beide Novellen parallel zueinander lesen)“ [„Deși trimite cu gândul la *O zi din viața lui Ivan Denisovici* a lui Soljenițîn, interesează aici talentul extraordinar al lui Paul Goma (cei interesați pot citi în paralel cele două nuvele)“].[21] Grundsätzlich geht Dumitrașcu davon aus, dass Goma erst dank des frühen Kontakts zu den Werken Solschenizyn zu sich selbst gefunden habe: „Erst nachdem er *Ein*

20 Goma gelang es noch, ein Fragment seines nächsten Romans *În cerc* [Im Kreis] in der Zeitschrift „România literară“ im März 1970 zu veröffentlichen, dann erhielt er in Rumänien Publikationsverbot. Der Roman konnte erst 1977 auf Französisch erscheinen (*Dans le cercle*, trad. du roumain par Yvonne Krall, Paris: Gallimard, Collection Du monde entier).

21 Jean Dumitrașcu; Blog auf der Seite der Biblioteca județeană Dinicu Golescu, Argeș, Paul Goma. Cel mai important scriitor de azi, https://www.bjarges.ro/paul-goma-cel-mai-important-scriitor-de-azi/.

Tag im Leben des Iwan Denissowitsch von Solschenizyn entdeckt hatte, verstand er, dass er sich auf dem richtigen Weg befand, dass er eben *so* schreiben müsse (und aus diesem ‚so' Gomas ist ein vollständiges ästhetisches System abzuleiten!)" [„Abia după ce a descoperit *O zi din viața lui Ivan Denisovici* de Soljenițîn a înțeles că se află pe drumul cel bun, că *așa* trebuie scris (şi este de scos un întreg sistem estetic din *așa*-ul lui Goma!)"][22]. Dumitrașcu nimmt hier ein Bekenntnis des Schriftstellers wieder auf, welches auch von Flori Stănescu [Bălănescu] im Gespräch mit dem Autor festhalten wurde, worin Goma, obwohl er den Moment nicht präzise datiert, in dem er auf *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* stieß, über die Wirkung des russischen Schriftstellers in seinen Werken spricht:

> „Einige Jahre, nachdem ich *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* gelesen habe [die Rede ist von der Zeit nach 1965, als Goma zum ersten Mal Prosatexte in studentischen Literaturzirkeln, nach seiner Rückkehr aus der Verbannung, las], habe ich – für mich – ausgerufen ‚*So* möchte ich schreiben!'
> Im Herbst des Jahres 1965, in den ersten Wochen nach meiner Wiederkehr nach Bukarest, als erneut eingeschriebener Student im Wohnheim Regnault, wo ich nach einem älteren Projekt mit dem Schreiben des Buches, welches später *Ostinato* werden sollte, begonnen hatte, damals schon wusste ich, wie ich zu schreiben habe: *So*.
> *So* habe ich mich bemüht zu schreiben, was ich geschrieben habe: die realistischen Prosawerke, die pathetischen Zeugenberichte, die subjektive Publizistik […]. *So*. Ziemlich weit weg von *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch*, aber doch ungefähr ähnlich, in derselben Sparte."
>
> [„Peste ani, după ce am citit *O zi din viața lui Ivan Denissovici* de Soljenițîn, am exclamat – în sinea mea: «*Așa* vreau să scriu!»
> În toamna anului 1965, în primele săptămâni după reîntoarcerea la București ca re-student, la căminul Regnault, când începusem, după un proiect mai vechi, cartea care avea să devină *Ostinato* – atunci am știut cum voi scrie: *Așa*.

22 Ebd.

> *Așa* m-am străduit să scriu ce am scris: ficțiunile realiste, istoria-patetică, publicistica-personală […]. *Așa*. Destul de depărtișor de *O zi din viața lui Ivan Denissovici*, însă cam tot pe acolo, prin zona aceea."] (Stănescu 2008: 92)

Folglich las Goma Solschenizyns Debütnovelle, während er sein Studium wieder aufnahm, also zwischen dem Herbst 1965 und 1969, als schon allein die Tatsache, mit Solschenizyn verglichen zu werden, spätestens seine Aufmerksamkeit hätte wecken müssen. Da er Russisch sprach, hätte Goma die Novelle im Original in der Zeitschrift *Nowy Mir* lesen können. Auf jeden Fall fand der Kontakt vor der Niederschrift der endgültigen Fassung des Romans *Ostinato* statt und er trug wesentlich zu dem Entschluss bei, den Roman ohne Zugeständnisse an die Zensur zu verfassen. Keinesfalls kam Goma mit dem Werk Solschenizyns erstmals während seines ersten Aufenthaltes in Paris (1972–1973) in Kontakt. 1973, als Goma aus Paris zurückkehrte, wurden alle mitgebrachten Bücher, darunter seine eigenen *Ostinato* und *Die Tür* (in Übersetzungen erschienen), beschlagnahmt. Unter den konfiszierten Büchern befanden sich Ausgaben Solschenizyns, erschienen in Frankreich, sowie auch Werke von Raymond Aron, Saint-John Perse, Nadejda Mandelstam, Jean-François Revel und darüber hinaus das Buch des Kanzlers Willy Brandt, *Friedenspolitik in Europa* (1968), wahrscheinlich in der französischen Übersetzung von Raymond Albeck.[23] Goma protestierte gegen die Beschlagnahmung der Bücher und machte sich dabei die Tatsache zunutze, dass auch Willy Brandts Buch als unerwünscht betrachtet wurde, und das obwohl es Ceaușescu selbst acht Tage zuvor von Brandt im Rahmen eines Staatsbesuches in der Bundesrepublik, geschenkt bekommen hatte. Infolgedessen gelang es Goma alle Bücher zurückzubekommen.

Zugleich aber muss man anmerken, dass das Bekanntwerden Gomas mit der Debütnovelle Solschenizyns keine Veränderung seines literarischen Stils

23 Das Buch erschien bei Albin Michel, 1969. Goma beschwert sich in einem Brief vom 11. September 1973 an Heinrich Böll, der damals Präsident vom PEN International war, über die Einbehaltung des Buches. Der Brief ist in Paul Goma, *Scrisuri* [Goma 2010: 91–94, hier S. 93] reproduziert.

nach sich zog. Goma möchte nicht *wie* Solschenizyn schreiben.[24] Er möchte nur denselben Mut beweisen und wie Solschenizyn hemmungslos von der unmittelbar erlebten Wahrheit der politischen Verfolgung unter der kommunistischen Regierung in den 1950er und 1960er Jahren in Rumänien Bericht erstatten. Goma und Solschenizyn teilen dasselbe Ethos. Die Tatsache, Solschenizyn früh genug gelesen zu haben, vor seinem eigenen Debüt, verringert die Verdienste Gomas in keiner Weise. Die konstatierte Nähe zu dem russischen Schriftsteller bezeichnet keine Ähnlichkeit und kein Epigonentum. Vielmehr geht es um dieselbe Schicksalsprägung, um die Zugehörigkeit zur selben geistigen Familie. Wenn man in Betracht zieht, dass die Novelle *Ein Tag aus dem Leben von Iwan Denissowitsch* nicht auf Rumänisch erscheinen durfte und dass generell keine öffentliche Debatte über die stalinistische Repression in Rumänien stattfinden konnte, rechtfertigen Paul Gomas Versuche, seine Werke in Rumänien zu veröffentlichen, seine Charakterisierung als „rumänischer Solschenizyn". In seinen Werken, die die ganze – und nicht eine ideologisch beschönigte – Wahrheit ohne Rücksicht auf Empfindlichkeit und jenseits jeden Kalküls zum Ausdruck bringen, findet eine Aufarbeitung von Traumata statt, wozu in der rumänischen Literatur der sechziger Jahre niemand sonst den Mut aufbrachte.[25]

Die derbe Behauptung des Historikers Lucian Boia „wir Rumänen hatten keinen Aleksandr Solschenizyn und keinen Václav Havel" (Boia 2003: 12) [„românii nu au un Soljenițîn, nu au un Havel" (Boia 2011²: 23)] verdient, in diesem Kontext neu überdacht zu werden. Boia bezieht sich auf den Fall des Schriftstellers Marin Preda, der in dem Roman *Cel mai iubit dintre pământeni*

24 Goma besteht selbst auf der offensichtlichen Unähnlichkeit zu Solschenizyn. Während seiner Studienzeit wurde ihm vorgeworfen, er schriebe wie Faulkner, ohne dass er Faulkner gelesen hätte (er hat Faulkner später ins Rumänische übersetzt), oder dass er wie Joyce schriebe, ohne auch diesen bis zum damaligen Zeitpunkt gelesen zu haben. Der Verweis auf Solschenizyn hat hier einen anderen Wert, er deutet auf eine moralische, nicht hingegen auf eine stilistische, Affinität hin.

25 Titus Popovici, Ion Lăncrănjan oder auch Marin Preda sprachen verbotene Themen vorsichtig an, im Einklang mit der Parteiführung, die beschloss, wann und unter welcher Perspektive vergangene Ereignisse (wie die Arbeitslager am Donau-Schwarzmeer-Kanal, der Krieg im Osten, die Kollektivierung usw.) erwähnt werden durften. Sie respektierten auch das sogenannte Prinzip des „sozialistischen Optimismus", wonach negative Aspekte nur einen geringen Prozent des Beschriebenen ausmachen durften.

[Der beliebteste Erdling,1980] sich auch in Kritik an den „Übergriffen“ der 1950er Jahre übte, dabei aber, so Boia „nicht alle Missstände und auf jeden Fall nicht die schlimmsten davon“ anvisierte und keinesfalls das System in Frage stellte:

> „Auch Ceauşescu hatte sich gegen diese Übergriffe ausgesprochen, um seinen eigenen ‚menschlichen Kommunismus‘ gegen die düstere Herrschaftszeit des Vorgängers Gheorghiu-Dej abzusetzen. Preda ging etwas weiter als Ceauşescu, aber nicht viel weiter, sondern nur bis genau dorthin, bis wohin man durfte. Er hätte auch weiter gehen und seinen Text im Untergrund herausbringen können. Er tat es nicht. Auch andere taten es nicht. Heute schämt man sich ein bisschen, wenn man das Buch liest“ (Boia 2003: 12).
>
> [„Şi Ceauşescu se disociase de asemenea abuzuri pentru a-şi defini propriul «comunism de omenie» în opoziţie cu anii sumbri ai regimului Dej. Preda mergea ceva mai departe decât Ceauşescu, dar nu cu mult mai departe, strict până la limita dincolo de care nu se putea merge. Ar fi putut merge mai departe şi tipări un text clandestin. Nu a făcut-o. Nici alţii n-au făcut-o. Astăzi, romanul se citeşte cu un sentiment de jenă”] (Boia 2011²: 23).

Boia übergeht hier allerdings das Engagement Gomas. Letzterer hatte zwischen 1970 und 1977, als er sich einem Publikationsverbot ausgesetzt sah,[26] in Rumänien nicht weniger als fünf Bücher, Romane und Dokumentationen verfasst (*Ostinato*, *Uşa noastră cea de toate zilele*, *Gherla*, *În cerc* und *Gardă inversă*) und im Ausland veröffentlichen lassen.[27] Zugleich ist es merkwürdig, dass Boia

26 Das Verbot wurde auf die gesamte Familie ausgeweitet, es schloss die Ehefrau, Ana Goma, und den Schwiegervater Paul Gomas mit ein, Petre Năvodaru, der den Roman *Joseph und seine Brüder* in die rumänische Sprache übersetzte. Der Roman Thomas Manns ist ohne den Namen Petre Năvodarus als Übersetzer erschienen. Goma selbst hat, gemeinsam mit Horia Florian Popescu, *As I Lay Dying* von Faulkner für das Verlagshaus Cartea românească ins Rumänische übersetzt, jedoch erschien das Buch 1972 unter dem Titel *Pe patul de moarte* [Auf dem Sterbebett] ohne den Namen des Mitübersetzers Paul Goma.

27 *Ostinato* erschien 1971 auf Deutsch im Suhrkamp Verlag und im selben Jahr auf Französisch bei Gallimard (unter dem Titel *La cellule des libérables*, in der Übersetzung von Alain Paruit). Der Roman *Uşa noastră cea de toate zilele* kannte ebenfalls eine deutsche Version (*Die Tür.*

über die Möglichkeit eines geheimen Drucks von Büchern innerhalb Rumäniens spricht, während die Rumänen in der Tat angehalten waren, ihre Schreibmaschinen zu deklarieren und bei der Polizei (rum. *miliție*) entsprechende Schriftproben zu hinterlegen. Typoskripte zirkulierten, aber nur in einem sehr engen Leserkreis. In Wohnung und außer Haus stattfindende Treffen wurden nicht nur bei Paul Goma, sondern auch bei anderen dissidenten Schriftstellern, überwacht. Die Securitate beschlagnahmte jedes suspekte Manuskript oder Typoskript. Paul Goma gehörte nicht zu der sogenannten Gruppe von Intelektuellen, die „Widerstand allein durch Kultur" („rezistență prin cultură")[28] leisteten. Dieser Begriff ist leicht misszuverstehen. Die Idee, dass ein solcher Widerstand tatsächlich wirkte, lehnt Boia ab. Boia desavouiert das kontrollierte Spiel der Schriftsteller mit der Zensur und sieht das Experiment, dass „der Schriftsteller bis zu der letzten erlaubten Grenze zu gehen versuchte, während der Leser aufgefordert wurde, zwischen den Zeilen zu lesen, sich die nicht ausgesprochenen, aber suggerierten Botschaft vorzustellen" [„scriitorul încerca să meargă până la ultima limită permisă, iar cititorul era îndemnat să citească printre rânduri, să-și imagineze mesajul nerostit, dar sugerat" (Boia 2011^2: 23)], scheitern. Seiner Meinung nach wurden diese Transaktionen zwischen den Schriftstellern und der Zensur aufgrund der verwaschenen Botschaft der Texte eindeutig von der letzteren gewonnen.

Goma jedoch gab angesichts der Zensur seine Bemühungen nicht auf, seine Bücher – egal wie – veröffentlicht zu sehen und wollte sich nicht darauf beschränken, im Untergrund, im Samisdat, zu bleiben. Vielmehr verfolgte er das

Roman, übersetzt von Marie Kerschbaumer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), sowie eine französische (*Elles étaient quatre*, übersetzt von Alain Paruit, Paris: Gallimard, 1974). Der Roman *Gherla* (gemeint ist das Gefängnis Gherla, wo Paul Goma selbst inhaftiert wurde) erschien 1976 ebenfalls bei Gallimard, in der Übersetzung von Serban Cristovici. *În cerc* (*Dans le cercle*, in der Übersetzung von Yvonne Krall) und *Gardă inversă* (*Garde inverse*, in der Übersetzung von Serban Cristovici) folgten 1977 und 1979. Außerdem gab es noch eine niederländische Version von *Ostinato* (Utrecht: Bruna & Zoon, 1974) und eine schwedische Auflage von *Gherla* (1978 erschienen).

28 Der Begriff „Widerstand durch Kultur" ist leicht misszuverstehen. Es handelte sich dabei nicht um die Durchbrechung der Zensur durch kühne künstlerische Akte, sondern um einen passiven Widerstand durch Bildung und Kultivierung von ästhetischen Idealen. Den Befürwortern dieser Art von „Widerstand" wurde Kalkül und Anpassung vorgeworfen. Siehe dazu Diaconu 2012: 13.

Ziel, die Stellung des Schriftstellers im Verhältnis zum Staat zu verändern: Er versuchte, die Grenzen der Zensur zu sprengen, wartete auf einen günstigen Moment, um Zugeständnisse zu erhalten und diese nicht nur für sich, sondern für alle strategisch zu nutzen.

Zur Beurteilung der Frage, ob Goma dies gelungen ist, bietet es sich an, auf die erste Rezension des Romans *Ostinato* zurückzugreifen, die der Kritiker und Literaturhistoriker Virgil Ierunca im Radiosender „Freies Europa" vortrug. Hier lässt sich ablesen, welche Wirkung die Veröffentlichung des Buches damals hatte und wie groß der Erwartungshorizont war, vor dem dieses Ereignis stattfand:

> „Ich habe zwanzig Jahre darauf gewartet und noch mehr. Ich habe auf einen Schriftsteller gewartet, der bereit war, das Risiko einzugehen, ein wahrheitsgetreues Buch ins Ausland zu schicken, während er in Rumänien bleibt. Aus Polen, aus Ungarn, aus der Tschechoslowakei und immer wieder aus Russland sind solche Bücher eingetroffen, die das wahre Gesicht der Diktaturen aus den unterentwickelten Oststaaten zeigen. In jedem dieser Länder wurden Schriftsteller zu aktiven Häretikern, die das Erwachen und die Revolte gegen die Macht vorwegnahmen. Nur Rumänien hatte sich offenbar in eine Art ästhetisches Serail zurückgezogen, in dem die Schriftsteller, die die Freiheit nicht eroberten, sondern von oben empfingen, diese in eine Art byzantinische Waffe verwandelten, die ertragreiche Zweideutigkeiten zuließ. Natürlich kennt jeder von uns die wenigen, die diese Freiheit genutzt haben, um Wahrheiten zu flüstern. Paul Goma ist jedoch der erste, der den entscheidenden Schritt getan hat, um der Welt zu zeigen, dass auch in Rumänien Schriftsteller geboren werden, die der Zeit, in der wir leben, würdig sind. Wie Boris Pasternak, Solschenizyn, wie Tibor Déry. (Und wir nennen sie nicht alle.) Mit allen Risiken."[29]

> [„Îl așteptam de douăzeci de ani, și mai bine. Îl așteptam pe scriitorul care să-și asume riscul de a trimite în străinătate, el rămânând în România, o carte adevărată. Din Polonia, din Ungaria, din Cehoslovacia și, mereu, din Rusia, au

29 Der Text der Radiorezension wurde von Virgil Ierunca in dem Band *Subiect și predicat* (1993) wiederaufgenommen.

sosit astfel de cărți mărturisind despre chipul real al dictaturilor subdezvoltate din Est. În fiecare din aceste țări,scriitorii au devenit ereticii activi, prefigurând trezirea și revolta împotriva puterii. Numai România se înfășurase, aparent, într-un fel de serai estetic, unde scriitorii, necucerind libertatea, ci primind-o de sus, își făcuseră din ea un fel de armă bizantină, născătoare – e drept – de rodnice ambiguități. Fiecare din noi cunoaște – firește – pe aceia, puțini, care s-au folosit de această libertate pentru a murmura adevăruri. Paul Goma, însă, cel dintâi, face saltul hotărâtor pentru a arăta lumii că se nasc și în România scriitori demni de vremurile pe care le trăim. Ca Boris Pasternak, Soljenițîn, ca Tibor Déry. (Și nu-i numim pe toți.) Cu toate riscurile"] (Ierunca 1993: 272).

Dass die Erwartungen groß waren, wie auch die Vorurteile, zeigt eine äußerst zurückhaltende, wenn nicht gar ablehnende, Reaktion gleich nach Erscheinen des Romans, die dem 1969 nach Frankreich emigrierten, rumänischen Literaturwissenschaftler Thomas Pavel zugeschrieben wird. In einem Brief an Dumitru Tsepeneag stellt Pavel grundsätzlich in Frage, ob Schriftsteller, die nicht emigriert sind, die Wahrheit schreiben könnten:

„Um ehrlich zu sein, hat mich der Roman [*Ostinato*] etwas melancholisch zurückgelassen. Wenn dies Solschenyzins rumänisches Pendant ist, dann […] sind wir in schlechter Verfassung. Die politische Wirkung ist weniger als bescheiden, ebenso die Vision, die Konfrontation mit der Realität… Er hätte ohne Probleme vor drei Jahren in Bukarest erscheinen können. Die Selbstzensur des Autors ist perfekt. Die Kritik aus dem Inneren des Systems langweilt mich zu Tode, usw. Es ist schade, dass der einzige politisch-literarische Skandal sich um ein gutes Buch dreht, dem es aber an Größe und Schärfe mangelt. Vielleicht bin ich zu anspruchsvoll."

[„Să-ți spun drept, romanul [*Ostinato*] m-a cam lăsat melancolic. Dacă acesta e corespondentul român al lui Soljenițîn, atunci […] stăm rău. Impactul politic e mai puțin decât modest, la fel viziunea, confruntarea cu realul… Putea să apară fără probleme la București acum trei ani. Autocenzura autorului e perfectă. Mă plictisesc de moarte criticile din interior ș.a.m.d. E păcat că singurul scandal politico-literar se face în jurul unei cărți simpatice, dar fără măreție și

> fără ascuțiș. Poate sunt eu prea pretențios"] (Țepeneag 1993: 170, Eintrag von 5. Dezember 1971).

Tatsächlich hätte der Roman *Ostinato* weder 1968 noch sonst in diesen Jahren in Bukarest erscheinen können, diese Behauptung Thomas Pavels erweist sich als faktisch falsch: Goma hatte den Roman schon 1966 zur Veröffentlichung beim Verlag eingereicht und fünf Jahre lang auf eine positive Entscheidung gewartet.[30] Mit Ausnahme jenes ersten Bandes mit Kurzgeschichten konnte Goma in Rumänien leider nichts veröffentlichen, obwohl er auch die Romane *Die Tür* über die Kollektivierung der Landwirtschaft sowie *Im Kreis* über das weit verbreitete Misstrauen in der rumänischen Gesellschaft, in der es viele Denunzianten gab, zur Veröffentlichung einreichte. Aber auch unter diesen Umständen ließ er sich nicht zum Schweigen bringen.

Wie Solschenizyn veröffentlichte Goma im Ausland, und seine Schriften gelangten auf versteckten Wegen in westlicher Übersetzung zurück ins Land. Auszüge in rumänischer Sprache aus *Ostinato*, *Die Tür* oder *Gherla* wurden im Radiosender „Freies Europa" vorgelesen, der in Rumänien, wenn auch mit Schwierigkeiten, empfangen werden konnte. Ausschnitte aus den Romanen *Die Tür* und *Gherla* wurden im Radio gesendet, als der Autor sich noch in Rumänien befand. Der Mut des Dissidenten Paul Goma zeigte sich auch 1977, als er einen Brief zur Unterstützung der von Tschechen und Slowaken initiierten Charta '77 schickte, der auch ungarische und bulgarische Schriftsteller beigetreten waren: ein Brief, der im Radiosender „Freies Europa" verlesen wurde.

Aber was bleibt über diesen Mut hinaus von dem Schriftsteller Paul Goma? Ist Goma ein Schriftsteller von der Größe Solschenizyns? Steht er automatisch im Schatten eines Schriftstellers, dessen Name bereits größere Bekanntheit erlangt hat? Offensichtlich gibt es kein Monopol auf die Bezeugung und Wieder-

30 In einer Rezension, die ich 1991 geschrieben habe, als *Ostinato* erstmals in rumänischer Sprache in Rumänien veröffentlicht wurde, merkte ich an: „dieser Roman, radikaler als eine umfangreiche Literatur, die mit Erlaubnis der Zensur auch die Schatten der sozialistischen (stalinistischen) Realität darzustellen wagte, war zwischen 1966 und 1971 in Rumänien einfach nicht zu veröffentlichen" [„Romanul, mai radical decât o lungă serie născută de permisiunea puterii de a prezenta și umbrele realității socialiste (staliniste), nu era de publicat între 1966 și 1971 în România"] (Constantinescu 1991: 9).

herstellung der Wahrheit über die kommunistischen Lager und kein Wettstreit zwischen den Zeugen.[31] Qua Kraft der Dinge ist die literarische Aufarbeitung des Geschehens durch die Opfer des Regimes zwangsläufig immer persönlich: „The genre adopted by such writings varied from the document-literature of Solzhenitsyn, to Paul Goma's and Arthur Koestler's symbolic fiction in *Ostinato* and *Darkness at Noon*, to Havel's plays and essays, and Konrad's, Haraszti's, and Michnik's studies" (Guran 2005: 36). Die Gattungsvielfalt dieser Literatur erklärt sich nicht nur durch ihre Qualität als persönliches Dokument, durch ihren Erlebnischarakter, sondern auch durch die Tatsache, dass sie dazu neigt, feine und maßgeschneiderte Aufklärungs- und Reflexionsprozesse zu bestimmen, wodurch eine öffentliche, durchaus diversifizierte Aufarbeitung der Vergangenheit erst in Gang gesetzt werden kann.

Ostinato – ein Roman mit Appellfunktion

Ermuntert einerseits von den Reaktionen seiner westlichen literarischen Kontakte und verzweifelt andererseits wegen endloser Diskussionen mit den Verlagslektoren, wie der Roman *Ostinato* aus der Sicht der Zensur auszusehen hatte, fasste Goma letztendlich den Entschluss, im Ausland zu veröffentlichen, zumal ein solches Unterfangen nicht ausdrücklich verboten war.[32] So erschien der Roman 1971 auf Deutsch im Suhrkamp Verlag[33] und auf Französisch bei Gallimard. Die Verbreitung einer italienischen Fassung, die Marco Cugno zu verdanken war und im Rizzolli-Verlag erscheinen sollte, wurde von der Securitate verhindert, indem diese die ganze Auflage kaufte.[34] Das Schicksal der

31 Siehe Trifon 2008: s. p.

32 „Aus juristischer Sicht stellen die Handlungen Paul Gomas eine Straftat dar, die in Artikel 166 Absatz 2 des Strafgesetzbuchs (Feindliche Propaganda und Handlungen, die die Staatssicherheit gefährden) vorgesehen ist und geahndet wird." [„Din punct de vedere juridic faptele lui Paul Goma constituie infracțiune, prevăzută și pedepsită de art. 166 al. 2 Cod Penal (Propagandă și acțiuni care pun în pericol securitatea statului)"] (Goma 2005, 327).

33 Eine zweite Auflage wurde im selben Jahr gedruckt, 1973 folgte eine neue Edition im Taschenbuchformat.

34 In einem Interview mit Mariana Sipoș aus dem Jahre 1998 erzählte Marco Cugno, wie er zuerst von dem Verlag Einaudi und dann von Rizzoli aus Milan kontaktiert wurde, mit der

italienischen Auflage des Romans erinnert an die Aktion der französischen Kommunistischen Partei, die 1946 versuchte, alle verfügbaren Exemplare des gerade auf Französisch erschienenen Buchs von Arthur Koestler *Le Zéro et l'Infini* zu kaufen und zu vernichten. 1974 erschien auch eine niederländische Version des Romans *Ostinato* in der Übersetzung von Ronald Jonkers.[35]

Von großer Bedeutung erwies sich die Freundschaft Gomas zu dem rumäniendeutschen Schriftsteller Dieter Schlesak, der 1969 die Bundesrepublik besucht hatte und dort geblieben war. Er vermittelte Goma den Kontakt zu der österreichischen Schriftstellerin und Übersetzerin Marie-Thérèse Kerschbaumer, die das *Ostinato*-Manuskript im September 1970 aus Rumänien schmuggelte. Durch Dumitru Tsepeneag und Leonid Dimov, Dichter der Oneiriker-Gruppe, der Goma nahestand, nahm letzterer Kontakt zu der Ethnologin Micheline Lebarbier auf, die sich bereiterklärte, Manuskripte von ihm und von Sorin Titel nach Paris mitzunehmen. Dessen Roman *Lungul drum al prizonierului* [Der lange Weg des Gefangenen, fr. *Le long voyage du prisonnier*], beendet im Juni 1970, konnte zuerst 1971 in Rumänien und kurz darauf dank Marie-France Ionesco in französischer Übersetzung bei Denoël erscheinen. Auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs wurde in den sechziger Jahren unter Missachtung von Verboten an der Demontage der Sperren zwischen europäischen Literaturen und Künstlern gearbeitet. Paul Goma war durchaus nicht der Einzige, der diesen Weg nach Westen ohne staatlichen Segen und finanzielle Unterstützung für die Übersetzung und Veröffentlichung seiner Bücher im Ausland zu gehen wagte. Anatol E. Baconsky ließ seinen Roman *Die Schwarze Kirche* (geschrieben 1970–71) in deutscher Übersetzung erscheinen (1976, Ullstein Verlag),[36]

Bitte, *Ostinato* ins Italienische zu übertragen. Die Übersetzungsarbeit wurde honoriert, das Buch erschien aber nie auf dem Markt. Interessanterweise vermerkte Marco Cugno, dass er vom Verlag Einaudi ein Typoskript des Romans bekam, welches den Vermerk *Editura pentru Literatură* trug. Es handelte sich also um eine Fotokopie des Exemplars, welches Goma in Rumänien zwecks Publikation eingereicht hatte und nicht um eine umgearbeitete Fassung (Sipoș 2014: 88–89).

35 Vgl. Fußnote 26.

36 Bereits 1969 erschien in der Übersetzung von Max Demeter Peyfuss der Band *Das Äquinoktium der Wahnsinnigen* auf Deutsch im Blitz-Verlag.

die rumänische Originalversion konnte hingegen erst 1990 gedruckt werden.[37] Bujor Nedelcovici gelang es ebenfalls nicht, seinen Roman *Al doilea mesager* (Der zweite Bote, 1982 fertiggestellt) in Rumänien veröffentlicht zu sehen, er schickte aber das Manuskript nach Frankreich, wo es 1985 bei Albin Michel auf Empfehlung von Paul Goma erschien. Das Interesse des westlichen Publikums an den Zeugenaussagen der „zum Schweigen verdammten Stimmen aus dem Ostblock“[38] war immens und stieg weiter an, je mehr Autoren es gab, die hinter dem Eisernen Vorhang bereit waren, für ihr Plädoyer für mehr Wahrheit einen hohen Preis vor Ort zu bezahlen. Die Schikane, ja die Repressalien, denen sie ausgesetzt waren, belegten die angeprangerten Zustände. Sie bewiesen, dass ihre Wahrheit für den kommunistischen Ostblock eine unbequeme und gefährliche war, sowohl für sein Image, als auch für sein Bestehen. Die Veröffentlichung systemkritischer Werke im Ausland trübte auch die diplomatischen Beziehungen zwischen dem Westen und dem Osten. Infolge des Erscheinens des Romans *Ostinato* auf Deutsch, zog Rumänien seinen Bücherstand von der Frankfurter Messe zurück und die Bemühungen um ein Treffen zwischen Willy Brandt und Nicolae Ceaușescu erlitten einen Rückschlag.[39]

Da die rumänischen Schriftsteller ihre Werke nicht in Tamisdat[40] erscheinen ließen, also nicht in Exil-Verlagen in ihrer Muttersprache, sondern in Übersetzung bei Verlagen, die ein breites Publikum anvisierten, stellt sich die Frage, welche implizite Leserschaft die Autoren vor Augen hatten: Wurden die Werke nur für das heimische Publikum geschrieben, in der Hoffnung, eine

37 Ein Securitate-Bericht zeigte, dass nicht nur Anatol E. Baconsky, sondern auch der Dichter Ion Nicolescu die Absicht hegte, seine Manuskripte ins Ausland zu schicken, um publiziert zu werden. Ion Nicolescu, ein heute vergessener Bohèmien, gehörte einer Gruppe von Schriftstellern an, die nach der Bekanntmachung der sogenannten Juli-Thesen (*Tezele din iulie*), welche Nicolae Ceaușescu dazu führten, eine noch restriktivere Kulturrevolution einzuläuten, mit einem Hungerstreik für die Bewegungsfreiheit junger Schriftsteller und derer Werke protestierte (Goma 2005: 326).

38 Siehe FAZ-Zitat auf dem Umschlag des Romans von A. I. Baconski, *Die Schwarze Kirche*, Berlin: Ullstein, 1976.

39 Nach dem Besuch des Ministers des Auswärtigen Amtes Walter Scheel in Bukarest 1971 kommt es schließlich erst im Juni 1973 zu einem Besuch von Nicolae Ceaușescu in Bonn.

40 Der Begriff stammt aus dem Russischen und ist zusammengesetzt aus *там* (dort) und *издавать* (auflegen/verlegen, ein Buch); wörtlich: „Dortauflage“, „Dortverlegtes“, „Dortherausgegebenes“, kurz: „Dortverlag“.

auch noch so kleine Bresche in das dortige literarische System zu schlagen, oder wurden sie in aller Freiheit, ohne jede Spur von Selbstzensur verfasst, bzw. wurden sie womöglich für den Westen umgeschrieben? Wie kann ein solch politisch hochexplosives Werk sowohl den sensiblen Erwartungen in Bezug auf den Wahrheitsgehalt in der Heimat als auch den Anforderungen nach einer möglichst kompletten, unverschnörkelten, entsubjektiverten Darstellung im Westen gerecht werden? Im Original wurde der Roman, wenn auch nur fragmentarisch, zeitgleich einem breiten rumänischen Publikum zugänglich gemacht. Und zwar durch eine Reihe von Lesungen unter dem Motto „Respingerea cenzurii – informare liberă a celor 20 de milioane de români" [Ablehnung der Zensur. Unzensierte Inkenntnissetzung von 20 Millionen Rumänen], die von Noel Bernard im Radiosender „Freies Europa" vorgetragen wurden.[41]

Im Falle des Romans *Ostinato* beteuerte Goma, diesen Roman nicht für den Westen geschrieben zu haben. Darüber hinaus bestritt er, im späteren Exil wesentlich anders geschrieben zu haben als in Rumänien, d. h. wesentlich freier, ohne die Gesten der selbst auferlegten Zensur. Wie alle anderen Schriftsteller, die nicht von Anfang an für die Schublade schrieben, sondern es wagten, die Grenzen des Systems zu testen, versuchte auch Goma anfangs, mit den Zensoren zu verhandeln, verblieb aber letztendlich bei seiner immer provokativer gewordenen „intimen Fassung", wie es die Veröffentlichung seiner Securitate-Akte deutlich belegt (Goma 2005: 328). Und es war exakt diese „intime Fassung", die sich dann auch auf den Tischen seiner Übersetzer fand.

Die Entscheidung, anstelle eines Strafgefangenen einen politischen Häftling zur Hauptfigur seines Romans zu machen, wurde, wenn nicht als ein großes Zugeständnis an die Zensur, doch zumindest als ein bedauerlicher Reflexakt der Selbstzensur angesehen, welcher den Wert seiner Darstellung minderte. Diese Hauptfigur, der Student Ilarie Langa, wird zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt, weil er seine unheilbar kranke Mutter getötet hat, um ihren Leiden

41 *Ostinato* erschien auf Rumänisch erst nach der Revolution von 1989. Der Roman wurde in Bukarest vom Verlag Univers in der Reihe „Ithaca. Rumänische Schriftsteller im Exil" veröffentlicht, die er bemerkenswerterweise einleitet.

ein Ende zu setzen. Während er sich in Haft befindet, kommt es zu der großen Demonstration der Studenten gegen das kommunistische Regime und zur sowjetischen Besatzung Budapests im Oktober 1956, die wiederum Studenten aus Temeswar, Cluj, Târgu-Mureş, Iași und Bukarest in Bewegung setzt. Der historische Kontext wird im Roman exakt rekonstruiert. Um eine Solidaritätsbekundung in Bukarest am 5. November 1956 zu verhindern, wurden mehrere Tausende Studenten in allen Universitätszentren des Landes verhaftet. Der bereits verurteilte Strafgefangene Ilarie Langa wird zu seinen Beziehungen zu ehemaligen Kommilitonen verhört und wechselt sogar für vier Monate zu den „Politischen". Gegen ihn wird eine Anklage im Konjunktivmodus erhoben, ihm werden Absichten unterstellt, die aus Sicht der Ermittler nur deswegen nicht zu Tatsachen heranwachsen konnten, weil er nicht frei war. Dieser *procès d'intention* reicht aber, um ihn inoffiziell schuldig zu sprechen. Ilarie Langa wird nicht sieben, sondern elf Jahre sitzen, darunter acht Monate willkürlich in der Entlassungszelle.

Der Literaturwissenschaftler Adrian Marino behauptete in seinen Memoiren, eine Erstfassung begutachtet zu haben, in welcher nur politische Häftlinge vorkamen – erst nach Eingreifen der Zensur hätte Goma seinen Roman umgeschrieben und den erzählerischen Hauptstrang revidiert:

> „P.G. [Paul Goma] hatte überhaupt keine Absicht, ein Widerstandsschriftsteller, ‚Solschenizyn von Rumänien', usw. zu werden. Absolut keine. Da er keinen anderen auch noch einigermaßen bekannten Literaturkritiker kannte, appelierte P.G. für ein erstes Empfehlungsschreiben an mich. Ich habe es schnell niedergeschrieben. Deutlich befürwortend. Ablehnung [seitens des Verlages]: ‚Auf keinen Fall, da politische Häftlinge'. Und der Schriftsteller hat in dem Moment ein erstes und wichtiges Zugeständnis gemacht: Er hat die Handlung aus dem politischen Gefängnis in eine Vollzugsanstalt für Strafrechtverbrecher ‚umgesiedelt'. Erneute Ablehnung: ‚Zu viel Gefängnis'. Es ist unmöglich, dass keines der beiden von mir redigierten und, ich wiederhole, klar befürwortenden Empfehlungsschreiben in irgendeinem Ordner aufbewahrt wurde. Und dann, nach der zweiten Ablehnung, noch ein enormes, von mir unerwartetes Zugeständnis: Paul Goma hat seinen Text schlicht und einfach massakriert. Er hatte ungefähr die Hälfte davon eliminiert und durch Erinnerungen an Eltern,

> Familie, Bessarabien usw. ersetzt. Was die Struktur des Buches völlig aus dem Gleichgewicht brachte. Dies alles reichte jedoch für eine Veröffentlichung nicht. Und erst dann wurde das Manuskript aus Verzweiflung ins Ausland geschickt. Mit gutem Recht hatte sich der Autor erzürnt und radikalisiert."
>
> [„P.G. [Paul Goma] n-a avut nici o intenție să devină scriitor de rezistență, «Soljenițîn al României», etc. Absolut nici una. Cum nu cunoștea pe nici un alt «critic», cât de cât de oarecare circulație, P.G. a făcut apel la mine, pentru un prim referat al *Ostinato*. L-am scris repede. Deosebit de favorabil. Răspuns negativ: «În nici un caz, pușcărie politică». Și autorul a făcut atunci o primă și importantă concesie: a «mutat», ca să spun astfel, acțiunea de la «politici» la «dreptul comun». Nou refuz: «Prea multă pușcărie». Este imposibil să nu se fi păstrat, într-un dosar oarecare, unul sau altul dintre cele două referate ale mele, repet, favorabile. Și atunci, după al doilea refuz, încă o enormă, neașteptată pentru mine, concesie: Paul Goma și-a mutilat pur și simplu textul. A eliminat cam jumătate și l-a înlocuit cu amintiri despre părinți, familie, Basarabia, etc. Ceea ce dezechilibra total structura cărții. Nu a fost însă de ajuns. Și abia atunci manuscrisul a fost expediat, în disperare de cauză, în străinătate. Pe bună dreptate, autorul se indignase și se radicalizase"] (Marino 2010: 190).

Diese Aussagen bedürfen einiger Präzisierungen und Kommentare. Adrian Marino und Paul Goma kannten sich aus der Zeit der Verbahnung nach Lătești, wo Adrian Marino eine sechsjährige Isolationsstrafe nach acht Jahren politischen Gefängnisses verbüßte. Marino wurde 1969 rehabilitiert und konnte, im Unterschied zu Goma, sowohl im Inland als auch im Ausland veröffentlichen. Im Jahre 2010, als Marinos Memoiren veröffentlicht wurden, sah sich der Literaturwissenschaftler mit Vorwürfen konfrontiert, er hätte die Freiheit erlangt, weil er mit der Securitate paktierte. Die Securitate hätte ihn als Einflussnehmer in den Kreisen der Exil-Rumänen, insbesondere gegenüber Mircea Eliade, eingesetzt. Manche Forscher sind sich der Eigenschaft von Adrian Marino als Kollaborateur[42] nicht sicher oder sie versuchen die Termini dieser Kollabora-

42 Andreescu 2018: 149–174, insbesondere 164–166.

tion zu nuancieren.[43] Nicht zu übersehen sind aber Marinos Ressentiments gegenüber Schriftstellern und Intellektuellen, die er persönlich gekannt hatte. Sie entspringen der unterschwelligen Grundüberzeugung des Autors, dass niemand das kommunistische Regime in Rumänien unbefleckt überstanden habe. Wenn es sich dabei nicht um eine schlicht falsche Erinnerung handelt, ist es merkwürdig, dass Goma eine Variante mit großen letztlich (selbst)zensurbedingten Kompromissen ins Ausland geschickt haben soll – wie z. B. die Veränderung des Profils der Hauptfigur von einem Dissidenten zu einem simplen Strafhäftling –, wenn er auch die Originalversion hätte schicken können. Ebenso böswillig scheint die Anmerkung, dass Goma in der zweiten Variante des Romans ein „enormes Zugeständnis" gemacht hätte. Indem er seitenlange Zusätze über seine bessarabische Kindheit und über die Demütigung der Eltern (die auch verhaftet wurden[44]) einfügte, machte sich Goma bei der Zensur nicht beliebter, sondern ganz im Gegenteil.

Könnte es für Goma einen anderen Grund geben, nicht einen politischen Gefangenen zu bevorzugen, als sein Versuch, die Zensur zu hintergehen? Die Hauptfigur ist in einem Roman mit moralischer Appellfunktion von großer Bedeutung, denn sie dient dem Leser als Projektions- und Identifikationsfigur. Diese Identifikation bzw. Konfrontation mit einem fiktionalen Lebenslauf wird durch die zusätzliche Wahl von Erzählteilen, die in der ersten Person des Personalpronomens geschrieben sind, verstärkt. *Ostinato* wechselt abrupt, manchmal in einem einzigen Satz, zwischen dem heterodiegetischen und dem homodiegetischen Erzählmodus, bzw. werden lange Monologe in der ersten Person im Roman in den heterodiegetischen Erzählstrang geschoben, die die Fokussierung des Lesers auf diesen Ich-Diskurs begünstigen. Generell nahm die kommunistische Zensur vorrangig literarische Gattungen der unverstellten

43 Liviu Antonesei, Șerban Axinte, Paul Cernat, Daniel Cristea-Enache, Adina Dinițoiu u. a., „Vom scrie altfel despre Adrian Marino?" [Werden wir anders über Adrian Marino schreiben?]. In: *Observator cultural*, Nr. 253/07.05.2010, https://www.observatorcultural.ro/articol/vom-scrie-altfel-despre-adrian-marino/

44 Der Vater von Paul Goma wurde 1941 von der NKWD verhaftet und nach Sibirien deportiert, von wo es ihm 1943 gelang, zurückzukehren. Beide Eltern, aus Bessarabien nach Rumänien geflüchtet, wurden 1949 in Rumänien verhaftet und für einige Monate in Gefangenschaft gehalten, dann aber befreit, ohne dass es zu einer Verurteilung gekommen wäre.

Stimme in Visier: die Lyrik und die Prosa in der ersten Person, sowie den Essay, wohl wissend, dass das nachgesprochene Ich sich auf den Leser übertragen lässt und diesen mitnimmt: Wer „ich" sagt, kann sich vor der Verantwortung des Gesagten nicht drücken, jedes Ich ist verdächtig.

Es kann aber verängstigend sein oder illegitim erscheinen, sich mit der Figur eines Widerstandskämpfers zu identifizieren. Eine Identifikation mit dem tragischen Helden ist durchaus problematisch, denn die tragische Figur ist *per definitionem* von dem Rest der Menschheit isoliert und mit diesem nicht zu vergleichen: Niemand ist Ödipus, Achilles oder Ajax. Goma stellt seiner rumänischen Leserschaft bewusst keine überlegene Figur zur Verfügung, mit der sich diese nicht identifizieren könnte. Denn nicht alle Menschen sind dazu bereit oder haben die innere Beschaffenheit, Dissidenten zu werden.

Darüber hinaus werden autobiographische Elemente, die im Roman durchaus zu erkennen sind, auf mehrere Figuren verteilt. Langa ist wie Paul Goma selbst am 2. Oktober geboren und wird wie dieser mit 21 Jahren verhaftet. Goma war für zwei Jahre in den Gefängnissen von Jilava und Gherla inhaftiert und anschließend (bis 1963) nach Lătești in die Bărăgan-Steppe verbannt. Auch wird seine Strafzeit wie die von Langa willkürlich verlängert. Der Verurteilung zu 36 Monaten *domiciliu obligatoriu* werden im November 1961 weitere 24 Monate angehängt. Auch das lange Sterben von Gomas eigener Mutter ist durch den Erzählstrang über Ilarie Langas kranke Mutter evoziert. Die Securitate versuchte Paul Goma zu rekrutieren, indem sie für seine Mutter einen Platz in einem Sanatorium in Aussicht stellte.[45] Goma lehnte stets jede Kollaboration ab und lebte mit großen Schuldgefühlen. Diese haben sich auch in der Geschichte seiner fingierten Figur, die einen Matrizid begeht, niederschlagen.

Doch viel mehr noch als Ilarie Langa trägt die Nebenfigur des politischen Häftlings Marian Cuza die Züge des Autors. Wie Goma selbst gerät Cuza nach kritischen Äußerungen im Seminar für Marxismus-Leninismus ins Visier der Securitate. Cuza bekommt eine siebenjährige Gefängnisstrafe für eine Auslegung der Parabel des Großen Inquisitors (wie Langa für das Tötungsdelikt), gefolgt von 36 Monaten Zwangsaufenthalt in der Bărăgan-Steppe. Während

45 Mehr zu den Umständen des Todes von Paul Gomas Mutter in Bălănescu 2021: 120–136, insbesondere 127.

Langa vier Monate bei den Politischen sitzt, verbringt Cuza drei Monate bei den Strafhäftlingen. Der Unterschied zwischen „civili“ und „politici“ ist schon irrelevant geworden: Auch Verurteilten für politische Delikte werden Straftaten unterstellt und sie werden wie Kriminelle behandelt. Dieser Umgang mit politischen Häftlingen wird sich in den 80er generalisieren, da das Regime von sich selbst behauptet, keine politischen Delikte mehr zu verfolgen. Als *mise en abyme* der eigenen schriftstellerischen Ausdrucksmöglichkeiten und des Selbstzweifels lässt sich jene Episode lesen, in dem Cuzas Freunde dessen Literatur (Cuza ist nach der Entlassung Schriftsteller geworden) als Scharlatanerie bezeichnen. Auch andere Nebenfiguren lassen autobiographische Elemente erkennen, wie Sotir, der Sträfling, der im Gefängnis auf Lappen Klavierspielen lernt (wie Goma in der Verbannung) oder der Zigeuner Guliman, der stets bestrebt ist, die Leiden der Gefangenen und von deren Familien zu mildern.

Die Hauptfigur Ilarie Langa stellt folglich weder ein Alter Ego des Autors dar, noch eignet sie sich als unproblematische Identifikationsfigur für den Leser. Einerseits bleibt die von Langa begangene Straftat schauderhaft, andererseits bietet sich die Figur den Lesern als Projektionsfläche für Sympathiegefühle an. Als tragischer Held ist Ilarie Langa schuldig und unschuldig zugleich: schuldig, seine Mutter umgebracht zu haben, unschuldig, da er von alten Ohnmachtsgefühlen traumatisiert ist, von Gefühlen, die auf jene Zeit zurückzuführen sind, als die Mutter beinahe vor den Augen des Sohnes vergewaltigt und dann von Handlagern des neuen kommunistischen Regimes abgeschleppt und unter Folter verhört wurde.

Der Roman führt aber insbesondere dem rumänischen Leser vor, wie ein Unbeteiligter, der sehr mit sich beschäftigt und in seine eigene Gefühlswelt komplett versunken ist, zum politischen Opfer werden kann. Die Botschaft des Romans an seine rumänische Leserschaft wird somit deutlich: Jeder kann Opfer eines Systems werden, das überall nach Feinden sucht und Feinde braucht, um sich selbst zu legitimieren. Das Leitmotiv des moralischen Desengagements der Bürger, nach dem jeder Beschuldigte und Verhaftete „etwas getan haben muss“, wird im Roman angegriffen und als ein moralisches Versagen, als ein auf jegliches Urteil und jede Anteilnahme verzichtendes Sich-beugen vor überlegener staatlicher Gewalt entlarvt.

Die Wahl eines politisch Unbeteiligten als literarische Figur eines politischen Opfers erwies sich auch für das westliche Publikum als ethisch herausfordernd. Manche Leser, die einen Thesenroman mit eindeutigem Orientierungszentrum und klarem Stil erwartet haben, darunter auch manche Exilrumänen, waren sichtlich enttäuscht. Andererseits aber hätte die Wahl eines fiktiven Vertreters des rumänischen anti-kommunistischen Widerstands zur zentralen Figur des Romans in den überwiegend linksorientierten intellektuellen Milieus Verdachtsmomente des Rechtsrucks hervorgerufen[46]. Letztendlich war Goma selbst ein Intellektueller, der 1968 – wie viele andere – bereit war, in die kommunistische Partei einzutreten, weil er sich davon gesellschaftliche Veränderungen versprach. Durch seine nicht programmatische, keinesfalls manichäische Art und Weise, Unrecht anzuprangern, erreichte *Ostinato* eine viel breitere, nicht radikal anti-kommunistische Leserschaft, die eben nicht dazu bereit war, zugunsten revolutionärer Ideale auf ethische Ansprüche zu verzichten. Zugleich gelingt es Goma in diesem Roman, viele verbotenen Themen anzusprechen: die blutige Niederschlagung des Posener Arbeiteraufstandes im Juni 1956 und der ungarischen Oktoberrevolution, die Repressalien gegen die rumänische Studentenbewegung im gleichen Jahr, die Verfolgungen, Verhöre, Enteignungen und rechtswidrigen Inhaftierungen des fünften Jahrzehntes („obsedantul deceniu“[47]), die Deportierung der Siebenbürger Sachsen in die Sowjetunion oder auch die Foltermethoden in den kommunistischen Gefängnissen, wobei sogar das brutale Experiment der Umerziehung durch Folter im Gefängnis Pitești Erwähnung findet.[48] Eine weniger bekannte Tat-

46 Ein Teil des antikommunistischen (auch bewaffneten) rumänischen Widerstandes bekannte sich zu der faschistischen Gruppierung der „Eisernen Garde“. Die kommunistische Propaganda nutzte dies aus, um die heterogene Partisanenbewegung, die monarchietreue Armeeoffiziere, unzufriedene Bauern, Studenten, Männer und Frauen mit verschiedenen politischen Auffassungen, Interessen und Loyalitäten umfasste, zu diskreditieren.

47 „Das qualvolle Jahrzehnt“ bezeichnet die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts und umspannt die Zeit nach der Übernahme der Macht durch die Kommunisten (1947) bis zum Anfang der sechziger Jahre. Diese Zeit ist von dem Tod Stalins (1953) sowie von dem Tod Gheorghiu-Dejs und der Machtübernahme durch Nicolae Ceaușescu (1964) gekennzeichnet. Ein politischer Kurswechsel machte sich in den letzten Jahren der Herrschaft von Gheorghiu-Dej bemerkbar und wurde von Nicolae Ceaușescu fortgesetzt.

48 Goma hatte während seiner Inhaftierung im Gefängnis von Jilava von dem „Experiment Pitești“ gehört. Mehr erfuhr er während seines Aufenthalts in Paris 1972–73, als er schriftliche

sache ist, dass Goma die Henker, die ihn im Gefängnis Jilava gepeinigt haben, im Roman bei ihrem wirklichen Namen nennt. Noch ein Grund, warum der Roman in Rumänien nicht erscheinen konnte. Der Schriftsteller praktiziert eine in Rumänien beispiellose Enthüllung von Gräueltaten des Regimes, ohne diese irgendwie zu rechtfertigen oder zu entschuldigen. Wohlweislich erscheint die erste rumänische Übersetzung des deutschen Ausdrucks „Vergangenheitsbewältigung“ („ceva care se numește învingerea trecutului“) in einem Spitzelbericht zu einer deutschen Radiosendung über Paul Gomas Werk.[49]

Letztendlich sind es aber vielleicht gar nicht all diese mutigen Entlarvungen, die zum Verbot des Romans geführt haben. Auch waren sie wohl nicht der einzige Grund dafür, dass er mit einem solchen Interesse gelesen wurde. Von viel größerer Bedeutung scheint der starke Adressantenbezug zu sein, der moralische Appell, der sich durch die Schilderung des Leidens des Verurteilten entfaltet. Jener wartet acht Monate lang Tag für Tag auf seine Entlassung in der Zelle der freizulassenden Häftlinge, die jeden Tag von einem anderen Gefangenen am Ende seiner Strafe verlassen wird. Es ist eine heimtückische Form der psychischen Folter, dort gefangen gehalten zu werden, während die Hoffnung auf Freiheit jeden Tag nach Lust und Laune von den Gefangenenaufsehern zunichte gemacht wird. Langa versucht, sich auf den Zustand der Freiheit vorzubereiten, sich an seine vergangenen Taten zu erinnern, seine Erfahrungen im Gefängnis neu zu ordnen, um über die Schwelle des Gefängnisses in die Freiheit zu treten, und gleichzeitig muss er jede Erwartung verdrängen, jede Hoffnung wird zertrümmert. Zu seiner ursprünglichen Strafe wurden vier Jahre wegen versuchter Flucht hinzugefügt. Für einen Gefangenen, der den Willen und die Kraft hat zu fliehen, sind diese zusätzlichen Monate der Haft, die durch keine Verurteilung oder Strafverlängerung gerechtfertigt sind, psychologisch zerstörend. Für Siegfried Lenz, Rezensent des Romans für den *Spiegel*, deutet der psychotische Zustand des Gefangenen, dessen Entlassung

und aufgezeichnete Zeugnisse von Überlebenden wie Dumitru Bacu oder Ion Cârja einsehen konnte. Alles, was er wusste, sammelte er in dem Buch *Patimile după Pitești*, das 1981 auf Französisch unter dem Titel *Les chiens de mort* und 1984 auf Deutsch unter dem Titel *Die rote Messe* (übersetzt von Lucian Grigorowitsch, Köln: Thule Verlag) erschien.

49 Bericht „00133548 Strict secret“ vom 30. November 1970 in Goma 2005: 83–86. Dieter Schlesak sprach 1970 im Radio über Paul Goma und verwendete den Begriff.

immer wieder aufgeschoben wird, symbolisch auf die Gefangennahme aller Einzelnen in einer Gesellschaft, welche die Freiheit nicht kennt:

> „Je länger der Tag der Entlassung auf sich warten lässt, desto enger werden die Kreise des Erinnerns und Vorerzählens, im Bewusstsein des Häftlings sind innen und außen keine sicheren Kategorien mehr, sie ergänzen oder heben sich auf: eine Psychose ist unvermeidlich. Da erscheint es denn auch nur gesetzmäßig, wenn der entlassene Häftling später in der Freiheit nicht zurechtkommt, die Erfahrungen der Zelle vereiteln eine glückliche Anpassung. Das Gefängnis ist überall." (Lenz 1972, s. p.).

Den Verzerrungen der Wahrnehmung und des Urteilsvermögens der Hauptfigur entspricht eine ausgeprägte Sprachverzerrung. Andere Antonomasien führen in dieser Hinsicht Joyce[50] und Queneau[51] ein. In Ermangelung eines plausiblen Szenarios, etwa einer Art Epilog zur Geschichte, kann die Hauptfigur sich weder selbst erzählen, noch kann sie vom Erzähler erzählt werden. Verschiedene Themen der gefangenen Psyche werden wie musikalische Variationen wiedergegeben, denen jedoch keine Struktur, kein Ausgang, keine Auflösung gegeben werden kann. Der Titel des Romans, *Ostinato*, bezieht sich sowohl auf das hartnäckige (rum. *obstinat*) moralische Ringen der Figur um persönliche und kollektive Wahrheit – zumal die Figur den sprechenden Namen Ilarie Langa trägt, und *a o ține langa* auf Rumänisch „eigensinnig an seinen Vorstellungen festhalten"[52] heißt – als auch auf den musikalischen Prozess der stetigen Wiederholung eines Grundthemas, von dem sich die Variationen ableiten. Goma praktiziert eine simultane, komprimierte Schreibweise, die die Entfaltung der Zeit nicht mehr respektiert, weil für die Figur die Zeit nicht mehr fließt, sondern sich staut, während die Realität die Form eines Traums annimmt. Jedes Fragment, dass eine epische oder symbolische Form anzu-

50 Goma sei „ein Joyce der Erfahrung des Eingesperrtseins" (Wagener 1974: o. S.).

51 Eugène Silianoff in *Le Figaro* Nr. 8442/5. November 1971, apud Goma 2005: 553.

52 Auch Ilarie ist ein sprechender Name, denn Ilarion bedeutet „der Fröhliche" und „der Heitere" (von griechisch *hilaros*/*'ιλαρος*). Im gegebenen Kontext benennt dieser Name aber eher denjenigen, über den sich alle lustig machen oder der sich lächerlich macht, weil er so stur ist.

nehmen scheint, wird durch seine Verschiebung in den Konjunktiv wieder unwirksam gemacht, denn immer „hätte es anders geschehen müssen". Fremde Geschichten werden angeeignet, Wunschfantasien und kompensatorische Mythen ersetzen die persönliche Realität. Das psychologische Durcheinander der Figur ist jedoch nicht das Durcheinander des Schreibens, das versucht, die Würde der Figur wiederherzustellen, indem es Bilder, Worte, sogar Grafiken bereithält, indem es das Leben aus dem Schlaf heraus transkribiert und Obsessionen, psychologische Fallstricke und die Folgen von Traumata musikalisch wiedergibt. Dadurch ist der Häftling keine anonyme Statistikzahl mehr, sondern ein Mensch in seiner ganzen psychischen Komplexität, mit seinem enormen Leidensvermögen, mit seinem unbeugsamen Gerechtigkeitssinn.

Es wurde die Frage aufgeworfen, ob Goma schön zu schreiben verstünde, da seine extremen literarischen Experimente nicht jeden überzeugen, oder ob er im Gegenteil nicht etwa zu schön schriebe, indem er das Leiden, die Gefängniserfahrung ästhetisierte. Die Aktualität des Romans ergibt sich, denke ich, zum einen aus der Adäquatheit des schriftlichen Festhaltens extremer Phänomene des geistigen Zusammenbruchs – sei es durch rhetorische Mittel der Verlangsamung, die die stockende Sprache der Erschöpfung, der Prostration oder das Idiom der in Reimen sprechenden Idioten imitieren, sei es durch den raschen Wechsel des Blickwinkels, durch das Vorhandensein von Flashbacks, durch die Notation von unkontrollierten Assoziationen, von unlogischem Ausdruck, durch Techniken, den freien Bewusstseinsfluss zu erfassen – und zum anderen durch die Anstrengung der Komposition, nicht der Episierung, sondern einer quasi musikalischen Zusammenstellung der verschiedenen Ausdrucksformen von Schmerz und Leid. Die Gefängniserfahrung, die Goma beschreibt, ist zugleich real und halluzinatorisch, unwirklich, absurd. *Ostinato* dokumentiert nicht nur das reale Leben der Gefangenen, sondern das, was seinen Autor beschäftigt, nämlich „das moralische, psychologische Resultat der Gefangenschaft" [„rezultatul moral, psihologic al detenţiunii"[53]], das ständige Gefühl der Unsicherheit, der geistige Zustand der vollkommenen Abwesenheit, die verschiedenen Formen der geistigen und verbalen Veränderung. Für

53 Paul Goma im Interview mit Claude Bonnefoy, in *La Quinzaine littéraire*, Nr. 154, 16.–31. Dezember 1972, wiederaufgenommen in Goma 2005: 534.

die Analyse des Gefängnistraumas bleibt Gomas Roman einer der subtilsten Texte, der die Grenzen der Sprache und der Darstellung ebenso auslotet wie die Werke von Herta Müller oder Fernando Arrabal.

In den siebziger Jahren gelang es Paul Goma mit dem Fall Ilarie Langa einen Verfremdungseffekt zu erzeugen, der die Leserschaft auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs zwang, gegen festgefahrene Deutungsmuster anzudenken. Und Paul Goma war noch in den 1990er Jahren der meistübersetzte rumänische Schriftsteller im Ausland (in Frankreich, Deutschland, in den Niederlanden, in Italien, Norwegen, Großbritannien, Japan usw.). Trotz zahlreicher Angriffe, Missverständnisse und parteilicher Interpretationen und obwohl der Roman *Ostinato* in dem Prokrustes-Bett aller möglichen Erwartungen zu zerreißen drohte, wurde seine Veröffentlichung zu einem Moment der Weltliteratur und bleibt es bis heute.[54]

Der „rumänische Solschenizyn" – ein Nachspiel

Der Vergleich mit Solschenizyn verhalf Paul Goma ganz gewiss bei seinem Debüt zu einer größeren Bekanntheit, die Marketingstrategie ging auf. Darüber hinaus ist klar, dass die rumänischen Schriftsteller und Intellektuellen sowohl

54 Nicht unerwähnt soll die Tatsache bleiben, dass sich Goma, wie Solschenizyn, denn die Parallele gilt bis zuletzt, in seinen späten Jahren immer wieder ressentimentgeladen dem Thema der jüdischen Kollaboration in Bessarabien widmete. Verbittert und zornig, isoliert und krank versuchte Goma, die Schuldigen für das Drama seiner Familie und der Bessarabier ausfindig zu machen. Er sammelte Beweise, dass jüdische Bewohner die rumänische Armee bei ihrem Rückzug 1940 angegriffen hätten. Auch wenn es vereinzelt zu solchen Angriffen kam (die rumänischen Protokolle sind aber nicht immer glaubhaft), kann man dieses Verhalten nicht als allgemein verbreitet sehen. Die „Racheaktionen" der Rumänen 1941 somit als „gerechtfertigt" zu präsentieren, ist verstörend. Goma fiel der rumänischen Propaganda der 1940er Jahre zum Opfer. In keiner Weise genügen Werke wie *Săptămâna roșie, 28 iunie – 3 iulie 1940* [Die rote Woche, 28. Juni – 3. Juli 1940] oder *Basarabia și evreii* [Bessarabien und die Juden] historischen Ansprüchen. Die angeblichen Dokumentationen Gomas und seine publizistischen Stellungnahmen hatten 2006 sogar einen juristischen Nachklang. Obwohl Paul Goma in den letzten Jahren immer wieder provozierte, gelang es ihm, auch dort, wo er Recht hatte, nicht mehr, die öffentliche Debatte mitzugestalten. Seinem Werk gebührt jedoch weiterhin kritische Aufmerksamkeit und Anerkennung für seinen außergewöhnlichen literarischen und politischen Mut.

in Rumänien als auch in der Diaspora das Bedürfnis, ja sogar den moralischen Druck verspürten, einen rumänischen Solschenizyn zu „produzieren“, wo doch alle Ostblockländer ihren eigenen hatten – in diesem Sinne ist der Ausruf von Miron Radu Paraschivescu absolut symptomatisch. Dass diese Strategie nach 1989 mit einem neuen Akteur in der Hauptrolle wieder aufgerollt werden sollte, war aber nicht vorauszuahnen. Nach 1989 konnten viele Memoiren aus dem rumänischen Gulag erscheinen, so z. B. auch die Aufzeichnungen von Ion Ioanid *Închisoarea noastră cea de toate zilele* [Unser tägliches Gefängnis], die erstmals im Bukarester Verlag Albatros in fünf Bänden (1991–1996) erschienen. Da Ioanid u. a. unweigerlich auch mit Solschenizyn verglichen wurde, versah der Verlag Humanitas eine neue Auflage in drei Bänden seiner Memoiren mit einer Buchbinde, worauf nun Ioanid als „rumänischer Solschenizyn“ gepriesen wurde. Die Förderung Ioanids unter derselben Kategorie wie Goma stieß jedoch auf heftige Kritik, zumal Ioanid erst nach 1989 veröffentlichte.[55] In diesem etwas traurigen und sowohl für die Rezeption von Ioanid als auch für die Rezeption Gomas unglücklichen Fall, zeigte sich deutlich, dass nicht jeder Vergleich automatisch zu einer Antonomasie führt. Allein die Antonomasie Goma – Solschenizyn erscheint als historisch legitim. Sie zu durchbrechen gelingt nur, indem man die Aufmerksamkeit auf die spezifischen Appellstrategien und auf die anspruchsvolle, assoziationsreiche Schreibweise des rumänischen Schriftstellers lenkt und keinesfalls, indem man seine Vorrangstellung und seine Verdienste im Kampf für die Freiheit des Wortes zur Zeit der kommunistischen Diktatur in Rumänien kleinredet.

Bibliographie

Goma, Paul (1969[1]): „Stretto“. In *România literară*, II, Nr. 28 (40) vom 10. Juli 1969, S. 18–19.

Goma, Paul (1969[2]): „Trepte (fragment din romanul *Ostinato* în curs de apariție)“ [Stufen (Auszug aus dem demnächst erscheinenden Roman *Ostinato*)]. In *Viața românească*, XXII, Nr. 6, Juni 1969, S. 25–47.

55 Siehe Simuț 2017: S. 408–426.

Goma, Paul (1970): „Zeichen und Systeme". In: *Literatur und Kritik*, Heft 47–48, Juli–August 1970, S. 420–432, in der Übersetzung von Marie-Thérèse Kerschbaumer.

Goma Paul (1971): *Ostinato*. Roman. Deutsch von Marie Thérèse Kerschbaumer, Frankfurt: Suhrkamp.

Goma Paul (1973²): *Ostinato*. Roman. Deutsch von Marie Thérèse Kerschbaumer, Frankfurt: Suhrkamp (Taschenbuch).

Goma, Paul (1991): *Ostinato*, București: Univers (Ithaca: scriitori romani din exil Nr.1).

Goma, Paul (2005): *Culoarea curcubeului '77* (*Cutremurul oamenilor*). *Cod „Bărbosul"* *(Din Dosarele Securității 1957–1977)* [Die Farbe des Regenbogens '77 (Erdbeben der Menschen). Codename „Der Bärtige" (Aus den Akten der Securitate 1957–1977)], Iaşi: Polirom.

Goma, Paul (2010): *Scrisuri* [unübersetzbares Wortspiel: Schriften, Schriftarten, Briefe] I. 1971–1989, București: Curtea Veche.

Andreescu, Gabriel (2018): „The Manipulation of the Political Police Archiv – Why and How". In: Florian Kührer-Wielach, Michaela Nowotnick: *Aus den Giftschränken des Kommunismus: methodische Fragen zum Umgang mit Überwachungsakten in Zentral- und Südosteuropa*, Regensburg: Friedrich Pustet, 2018, S. 149–174.

Antonesei, Liviu; Axinte, Șerban; Cernat, Paul; Cristea-Enache, Daniel; Dinițoiu; Adina, Gheorghe, Cezar; Ghilezan, Marius; Horasangian, Bedros, Patraș, Antonio, Pecican, Ovidiu; Stănescu, Bogdan-Alexandru Șimonca, Ovidiu; Șiulea, Ciprian (2010): Dossier „Vom scrie altfel despre Adrian Marino?" [Werden wir anders über Adrian Marino schreiben?]. In: *Observator cultural*, Nr. 253/07.05.2010, https://www.observator cultural.ro/articol/vom-scrie-altfel-despre-adrian-marino/ [letzter Zugriff am 29.10.2022]

Bălănescu, Flori (2020): „Relația scriitorilor cu puterea în România anului 1977" [Das Verhältnis der Schriftsteller zur Macht in Rumänien 1977]. In: *Dialogica*, Nr. 2, 2020, S. 50–64.

Bălănescu, Flori (2021): „Paul Goma – Introducere în biobibliografia scriitorului opozant până în 1989". In: Botezat, Onorina; Fournier Kiss, Corinne; Mihăilă, Ramona (Hrsg.): *Scriitori români de expresie străină. Écrivains roumains d'expression étrangère. Romanian Authors Writing in Foreign Tongues*, Analele FLLS (Facultatea

de Limbi și Literaturi Străine), Bukarest: PROUniversitaria, S. 120–136, auch online: https://www.academia.edu/77849393/Paul_Goma_Introducere_%C3%8En_Biobibliografia_Scriitorului_Opozant_P%C3%A2n%C4%83_%C3%8En_1989 [letzter Zugriff am 29.10.2022].

Boia, Lucian (2003): *Geschichte und Mythos. Über die Gegenwart des Vergangenen in der rumänischen Gesellschaft*, Übersetzt aus dem Rumänischen von Annemarie Weber unter Mitwirkung von Horst Weber, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag (Studia Transylvanica; Bd. 30).

Boia, Lucian (2011²): *Istorie și mit în conștiința românească*, București: Humanitas.

Cistelecan, Alexandru (1992): Paul Goma im Interview mit Alexandru Cistelecan, „Despre *Ostinato* și altele“ I [Über *Ostinato* und vieles mehr]. In: *Vatra*, Nr. 4/1992 (253), S. 14.

Cistelecan, Alexandru (1993): Paul Goma im Interview mit Alexandru Cistelecan, „Despre Ostinato și altele“ XIV. In: *Vatra*, Nr. 6/1993 (267), S. 13.

Constantinescu, Romanița (1992): „Fatalitatea prezenței celuilalt“. In: *România literară*, 25, nr. 12, 9–15 aprilie 1992, S. 9.

Constantinescu, Romanița (1993): „Cenzura scrie cărți“. In: *România literară*, 26, nr. 7, 1993, S. 9.

Diaconu, Mădălina (2012): „Widerstand durch Kultur? [Zum 25. Todestag des rumänischen Philosophen Constantin Noica]“, in: *Die Furche* 36, 06.09.2012, 13.

Dumitrașcu, Jean (2020): Blog auf der Seite der Biblioteca județeană Dinicu Golescu, Argeș, „Paul Goma. Cel mai important scriitor de azi“, https://www.bjarges.ro/paul-goma-cel-mai-important-scriitor-de-azi/ [letzter Zugriff am 29.10.2022].

Guran, Letitia Ileana (2005): *The function of the Aesthetic in East Central Europe and the United States after the Second World War,* University of Georgia, online abrufbar https://getd.libs.uga.edu/pdfs/guran_letitia_i_200505_phd.pdf. [letzter Zugriff am 29.10.2022].

Hațiegan, Anca (2010): „In memoriam Paul Goma. În centrul teatrului cruzimii“ [In memoriam Paul Goma. Mitten des Theaters der Grausamkeit]. In: *Cărțile omului dublu. Teatrali-tate și roman în regimul comunist* [Die Bücher des Doppelmneschen. Theater und Roman im Kommunismus], Cluj: Limes, 2010, s. p., https://www.academia.edu/42321035/Paul_Goma_in_memoriam_%C3%8En_centrul_teatrului_cruzimii [letzter Zugriff am 29.10.2022].

Ierunca, Virgil (1993): *Subiect și predicat,* București: Humanitas, 1993, S. 272–274.

Ionesco, Eugène (1979): „Un Soljenitsyne roumain". In: *Le Monde*, 9 mars 1979, p. 26, online abrufbar: https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/03/09/un-soljenitsyne-roumain_2769335_1819218.html [letzter Zugriff am 29.10.2022].

Lenz, Siegfried (1972): „Das Gefängnis ist überall". In: *Der Spiegel*, 10/1972, 27.02.1972, https://www.spiegel.de/kultur/das-gefaengnis-ist-ueberall-a-9196c036-0002-0001-0000-000042972010 [letzter Zugriff am 29.10.2022].

Lovinescu, Monica (1992): „Contestația în Răsărit", Convorbire între Monica Lovinescu și Eugen Ionescu [Widerspruch im Osten. Ein Gespräch zwischen Monica Lovinescu und Eugène Ionesco]. In: Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler* [Zusammenkünfte mit Mircea Eliade, Eugène Ionesco, Stéphane Lupasco und Grigore Cugler], București: Cartea Românească, S. 133–149.

Marino, Adrian (2010): *Viața unui om singur*, Iași. Polirom.

Šalamov,Varlam (2007): „Šalamov an Aleksandr Solženicyn". In: *Osteuropa: Das Lager schreiben*, Berlin 6/2007, S. 125–136.

Schlesak, Dieter (2005): „Weltliterarisches Lebenzeichen aus Rumänien. *Ostinato* – Ein Roman von Paul Goma". In: Schlesak, Dieter: *Zeugen an der Grenze unserer Vorstellung. Studien, Essays, Portraits,* München: IKGS Verlag, S. 253–256.

Simuț, Ion (2017): *Literaturile române postbelice. Eseu despre condiția literaturii sub dictatură*, Kap. „Cazul Paul Goma între politică și literatură", Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană, S. 408–426.

Sipoş, Mariana (2014): *Destinul unui dizident* [Schicksal eines Dissidenten], Cluj-Napoca: Eikon.

Soljenițîn, Alexandr (1966): *Într-o gară* [deutscher Titel: *Zwischenfall auf dem Bahnhof Kretschetowka*], traducere în limba română de Igor Block. În: *Secolul 20*, Nr. 9/1966, S. 114–161.

Spiridon-Șerbu, Claudia (2018): *Zensur in der rumäniendeutschen Literatur der 1970er und 1980er Jahre*, Zürich, Wien: Lit Verlag.

Stănescu [Bălănescu], Flori; Goma, Paul (2008): *Dialog*, București: Vremea.

Steinhardt, Nicolae (2021): *Tagebuch der Freude*, ins Deutsche von Călin Valentin Irhașiu Hoffmann, Wachtendonk: Hagia Sophia, 2021.

Steinhardt Nicolae (2021): *Opere* [Werke] 20, Corespondența [Der Briefwechsel] I, herausgegeben und mit einer Einführung von George Ardeleanu, bio-bibliographische Angaben von Virgil Bulat, Iași: Polirom.

Tismăneanu, Vladimir (2014): „Dialectica deziluziei: ‚Novîi Mir' și destalinizarea hrușciovistă" [Dialektik der Dessilusion: Nowy Mir und die Entstalinisierung unter Chruschtschow], Dossier „Istoria trăită" [Erlebte Geschichte], Radiosender Freies Europa, Republik Moldau [Radio Europa liberă Moldova], 22. Mai 2014, https://moldova.europalibera.org/a/25394533.html [letzter Zugriff am 29.10.2022].

Tismăneanu, Vladimir; Stan, Marius (2015): *Dosar Stalin*, „Aleksandr Soljenițîn – zekul paradigmatic" [Dossier Stalin, „Alexander Solschenizyn – der paradigmatische Zek"], București Curtea Veche, S. 98–103.

Trifon, Nicolas (2008): „Paul Goma et Norman Manea : le témoignage littéraire dans l'engrenage de la concurrence mémorielle". In: *Le Courrier des Balkans*, 10 juillet 2008, https://www.courrierdesbalkans.fr/paul-goma-et-norman-manea-le-temoignage-litteraire-dans-l-engrenage-de-la-concurrence-memorielle [letzter Zugriff am 29.10.2022].

Thurmair, Maria (2020): „Eigennamen in Vergleichen: von der *Angela Merkel des Sports* bis zum *Mercedes unter den Bundespräsidenten*". In: Luise Kempf, Damaris Nübling und Mirjam Schmuck (Hg.): *Linguistik der Eigennamen*. Berlin: De Gruyter, S. 305–330.

Țepeneag, Dumitru (1993): *Un român la Paris: Pagini de jurnal*, *1970–1972* [Ein Rumäne in Paris: Tagebucheinträge, 1970–1972], București: Cartea Românească (Colecția Remember).

Wagener, Françoise (1974) „Les prisons de Paul Goma". In: *Le Monde*, 25 octobre 1974, https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/10/25/les-prisons-de-paul-goma_2539861_1819218.html [letzter Zugriff am 29.10.2022].

http://schlesak.blogspot.com/2011/04/dieter-schlesak-biobibliographie-bis.html [letzter Zugriff am 29.10.2022].

https://www.kultro.de/literatur/, „Paul Goma gestorben".

http://www.li-go.de/uebungsansicht/rhetorik/metonymiemitantonomasie.html, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online,* „Metonymie (mit Antonomasie)" [letzter Zugriff am 29.10.2022].

III. Mehrsprachigkeit und Übersetzung – literatursoziologische und -historische Perspektiven

Heribert Tommek*

Von der ‚verspäteten' Moderne zum literarischen Markt

Deutsch-rumänischer Übersetzungstransfer im Umfeld des Literarischen Colloquiums Berlin

The study examines German-Romanian translation transfer from 1945 to the present day with a focus on translation funding by the Literary Colloquium Berlin. In the case of belles-lettres, a complex process of exchange emerges in which literary-symbolic, publishing-economic and cultural-political influences overlap. In the process, a shift can be observed in the 'late' modernist meridian of Romanian literature, conveyed exclusively by German-Romanian translators in into German, from aesthetic-political criteria to an internationally integrated German literary market after the 'Wende'. The latter is a market supported by cultural policy, which has produced a certain literary diversity since the 1990s, but that has only led to a visible presence of Romanian contemporary literature on the German book market in exceptional cases. In the process, aesthetic modernist references recede into the background in favour of themes of (Central) European cultural identity, as pursued in particular by the TRADUKI network of translators. Embedded in this general paradigm shift, the LCB with its translation funding can only set individual and very mediated modernist accents within the German-Romanian translation transfer.

Die Studie untersucht den deutsch-rumänischen Übersetzungstransfer von 1945 bis in die jüngste Gegenwart mit einem Fokus auf die Übersetzungsförderung durch das Literarische Colloquium Berlin. Bei der belletristischen Literatur zeigt sich ein komplexer Austauschprozess, in dem sich literarisch-symbolische, verlagsökonomische und kulturpolitische Einflüsse überschneiden. Dabei lässt sich eine Verschiebung des ausschließlich von deutschrumänischen Übersetzern in der deutschen Rezeption vermittelten ‚verspäteten'

* Freie Universität Berlin/Universität Regensburg.

Moderne-Meridians der rumänischen Literatur von ästhetisch-politischen Kriterien hin zu einem international eingebundenen deutschen literarischen Markt nach der ‚Wende' beobachten. Letzterer ist ein kulturpolitisch geförderter Markt, der seit den 1990er Jahren zwar eine gewisse literarische Vielfalt herstellte, aber nur in Ausnahmefällen zu einer sichtbaren Präsenz rumänischer Gegenwartsliteratur auf dem deutschen Buchmarkt führte. Dabei treten ästhetische Moderne-Bezüge zugunsten von Themen der kulturellen Identität (Mittel-)Europas, wie sie insbesondere das Übersetzernetzwerk TRADUKI verfolgt, in den Hintergrund. Eingebunden in diesen allgemeinen Paradigmenwechsel kann auch das LCB mit seiner Übersetzungsförderung nur noch einzelne und sehr vermittelte Moderne-Akzente innerhalb des deutsch-rumänischen Übersetzungstransfers setzen.

Moderne, deutsch-rumänische Übersetzungen, Kulturpolitik, Literarisches Colloquium Berlin, Traduki, Gegenwartsliteratur

Modernism, German-Romanian translations, cultural policy, Literary Colloquium Berlin, Traduki, contemporary literature

Einstieg: Übersetzungsströme und die Komplexität literarischer Austauschbeziehungen

Wie die wirtschaftlichen und politischen Beziehungen ist auch der Austausch literarischer Übersetzungen zwischen Deutschland und Rumänien von einem ungleichen Verhältnis geprägt. Der ‚Import'-Überschuss, der ein allgemeines Merkmal für eine periphere Position auf dem internationalen Übersetzungsmarkt ist, lässt sich auch für Rumänien feststellen: Während in 2021 Übersetzungen auf dem rumänischen Buchmarkt ca. 65% an der gesamten Titelproduktion ausmachten (= ca. 17.000 Übersetzungen), hatten sie auf dem deutschen Buchmarkt nur einen Anteil von 12,5% (= 9.681 Übersetzungen).[1] Wie viele davon aus dem Rumänischen stammen, lässt sich nicht genau er-

1 Zahlen nach: Translators on the cover 2022, Annex VI. Die für Rumänien angegebenen Zahlen sind Schätzungen für die Jahre 2016–2017. Die Schätzung der Gesamtzahl der Titelproduktion geht auf die Anzahl der an rumänische Verleger vergebenen ISBN-Nummern zurück.

mitteln, da ihre Zahl so gering ist, dass die Statistiken des Börsenvereins des deutschen Buchhandels sie nicht gesondert ausweisen.[2] Die Anzahl dürfte jedoch nicht wesentlich von dem abweichen, was der *Index Translationum* (*IT*), der seine Datenlage leider seit 2008/09 nicht mehr aktualisiert, als letzten Stand verzeichnet: 10 Titel, alle aus dem Bereich Belletristik (davon einer aus dem Bereich Theater).

Umgekehrt liegen genauere Zahlen für den Lizenzverkauf deutscher Verlage nach Rumänien vor, worin sich der ‚Export'-Überschuss und damit die Dominanz des deutschen Buchhandels erweist: 2020 gingen 3,3% aller Lizenzvergaben deutscher Verlage (= insgesamt 7597) nach Rumänien (in absoluten Zahlen: 251). Damit ist dieser Lizenzverkauf gleichrangig mit dem nach Frankreich (3,3% Anteil an allen Lizenzvergaben = 254).[3] Aus den Daten des Börsenvereins geht aber auch hervor, dass der Belletristik-Anteil an diesen Lizenzverkäufen nur 16 Titel umfasst, während er in der Warengruppe der Kinder- und Jugendbücher ungleich mehr, nämlich 175 Titel, beträgt.[4] Setzt man hier wiederum die Zahlen des *IT* für 2008 in Relation dazu (unter der Bedingung, dass diese Zahlen auch noch für 2020/21 einen Richtwert angeben), so macht der Anteil der aus dem Deutschen übersetzten belletristischer Werke an *allen* Übersetzungen belletristischer Literatur in Rumänien (= insgesamt 460) ca. 5 % und in absoluten Zahlen ca. 23 aus.

Das ungleiche Verhältnis der Übersetzungsströme ist daher hinsichtlich der jeweiligen ‚Warengruppe' zu relativieren: Während es bei der Jugend- und

2 Der Report des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels 2021 fasst die Übersetzungen italienischer, rumänischer und rätoromanischer Literatur zusammen (Buch und Buchhandel in Zahlen 2021: 83). Der „Diversity Report", der jährlich vom „Verein für kulturelle Transfers" veröffentlicht wird und differenzierte Zahlen für viele Länder, insbesondere Osteuropas, vorweist, macht keine Angaben zu rumänischen Büchern (*Diversity Report* 2020). Allerdings wird aus den hier analytisch aufbereiteten Zahlen vom Börsenverein des deutschen Buchhandels für 2017 deutlich, dass der Anteil der Übersetzungen aus dem Rumänischen auf dem deutschen Buchmarkt weniger betragen muss als der der anderen peripheren Sprachen wie Polnisch (0,5% = 44), oder gar Tschechisch und Ungarisch, der noch kleiner ausfällt.

3 Zahlen nach: *Buch und Buchhandel in Zahlen* 2021.

4 Hier zeigen sich erneut deutliche Unterschiede zur allgemeinen, quantitativen Gleichrangigkeit der Lizenzverkäufe nach Frankreich: Belletristische Titel nehmen gegenüber den Lizenzverkäufen nach Rumänien einen gut vierfachen Anteil ein (69 Titel), während Kinder- und Jugendbücher nur 66 Titel ausmachen (vgl. ebd.).

Kinderliteratur von einer deutschen Dominanz geprägt ist, ist das Verhältnis in der Belletristik ausgewogener: 16 aus dem Rumänischen übersetzte Titel auf dem deutschen Buchmarkt stehen ca. 23 aus dem Deutschen ins Rumänische übersetzte belletristische Titel auf dem rumänischen Buchmarkt gegenüber. Diese Stichproben verweisen darauf, dass der belletristische Übersetzungstransfer im Vergleich zu den allgemeinen „Handelsbilanzen"[5] der Übersetzungen eine komplexere Logik aufweist. Diese komplexere, ökonomische *und* symbolische Aspekte umfassende Austauschlogik lässt sich allgemein dadurch erklärt, dass sich die sogenannte ‚gehobene' belletristische Literatur im Unterschied zur Unterhaltungs- und Genreliteratur, die zumeist vom amerikanischen Buchmarkt dominiert wird, selten eigenständig auf dem Buchmarkt durchsetzen kann und daher auf eine kulturpolitische Förderung angewiesen ist. Gleichwohl besteht auch hier ein *Markt* im erweiterten Sinne, der von symbolisch-literarischen, wissenschaftlichen, politischen und nicht zuletzt auch von ökonomischen Einflussfaktoren abhängt. Bei der Schaffung eines ‚geschützten Marktes' innerhalb des freien Buchmarktes spielt die kulturpolitisch grundgelegte Übersetzungsförderung eine wichtige Rolle. Aus den Übersetzungsförderungen lassen sich nicht nur politische Einflüsse ‚von außen' ablesen, wie die ‚Tauzeit' in der 1960er Jahren, der politische Systemwechsel 1989 oder der EU-Beitritt Rumäniens 2007. In ihnen spiegeln sich auch Strukturveränderungen der Verlagsbranche, des Buchmarktes, der kulturvermittelnden Institutionen und nicht zuletzt des Literaturbegriffs wider.

Wie entwickelte sich aber umgekehrt die Wahrnehmung und die Marktpräsenz rumänischer Gegenwartsliteratur in Deutschland? Die vorliegende Studie versucht der Frage nach dem Zutritt rumänischer belletristischer Literatur zum deutschen Buchmarkt nach 1945 nachzugehen, indem sie die Übersetzungsströme, die literarischen Austauschbeziehungen wie auch den sich wandelnden Literaturbegriff in den Blick nimmt.[6] Eine wichtige Rolle spielen dabei die internationale Verortung und die Moderne-Referenz.

5 Vgl. Albrecht 1989.

6 Eine ähnliche, aber anders akzentuierte und historisch weiter gefasste Thematik verfolgt Schuller 2008.

Pascale Casanova hat in ihrem Buch *La république mondiale des lettres*[7] die Entwicklung des internationalen literarischen Raums an einem Autonomisierungsprozess festgemacht, der zugleich für eine De-Nationalisierung steht. Vorangetrieben wird der Autonomisierungs- und Austauschprozess einerseits durch Übersetzungen; andererseits durch den Anschluss an transnational anerkannte literarische Werte, Schreibweisen und Poetiken. Durch Konkurrenzverhältnisse und Angleichungsprozesse entsteht laut Casanova eine referentielle „literarische Zeit", die sie als „Greenwich Meridian" bezeichnet hat.[8] Der international ausgehandelte literarische ‚Meridian' zeigt gleichsam eine eigenzeitliche ‚Leitwährung' an, nach dem sich der ‚Wechselkurs' moderner Literaturen ausrichtet. Dieser in postkolonialer Sicht problematische, weil zumeist westlich dominierte ‚Modernisierungsstand' gibt einen – stets umkämpften – Maßstab ästhetischen Gültigkeit (‚modern', ‚avantgardistisch', ‚der neue Ton') oder umgekehrt den Stand der Veralterung (‚überholt', ‚altmodisch', ‚verspätet') der in den nationalen Literaturen jeweils geltenden Muster an.

Da Casanova den literarischen „Greenwich-Meridian" insbesondere mit der klassischen Moderne und dem literarischen Zentrum Paris verbunden hatte, wurde ihr der Vorwurf einer ‚frankozentristischen' Perspektive gemacht. Andererseits ist die Referenz der französischen Moderne für die Entwicklung der Literaturen im romanischsprachigen Raum, so auch im rumänischen, eine historische Tatsache. Ein weiterer Grund dafür, Casanovas Modell eines international ausgehandelten literarischen Zeitmaßes der „Modernisierung" heranzuziehen, besteht darin, dass oftmals in den Literaturgeschichten Rumäniens selbst auf den Antagonismus zwischen ‚Moderne/Modernismus' bzw. ‚Postmoderne/Postmodernismus' einerseits und ‚volkstümlicher' oder ‚autochthoner' Literatur andererseits rekurriert wird.[9] Diese Pole finden ihre feldanalytische

---

7 Casanova 2008.

8 Ebd.: 135–156 („Le méridien de Greenwich ou le temps littéraire").

9 „Zwei Haupttendenzen haben sich in der rumänischen Poesie herauskristallisiert: die Regression ins Autochthone, andererseits die Moderne und die ‚Postmoderne'. Schon ab 1960 gab es eine seltsame Mischung zwischen Moderne und Lust an der Tradition. Dann gab es langsam eine Spaltung der Lager […]. Parallel dazu aber gab es die rumänische Avantgarde, deren wichtigste Vertreter weltbekannt wurden: Tristan Tzara und Eugène Ionesco." (Schlesak 1997: 370)

Entsprechung in der Opposition zwischen einem Subfeld der „eingeschränkten Literaturproduktion" und dem Subfeld der „Massenproduktion",[10] von dem in der sozialistischen Zeit politische und nach dem Systemwechsel von 1989 zunehmend marktökonomische Zwänge ausgingen.

Wenn die vorliegende Studie die Entwicklung des „Greenwich-Meridians" in der rumänischen Literatur vermittels ihrer Präsenz auf dem deutschen Buchmarkt und ihrer symbolischen Wahrnehmung in den Blick nimmt, so bildet diese deutsche Rezeption eine Ergänzung zum ‚französischen Weg' in die internationale Anerkennung. Dabei wird der Fokus auf die Vermittlung (deutsch-)rumänischer Literatur im Umfeld des Literarischen Colloquiums Berlin, das sich in den 1990er Jahren zu einem Zentrum der Übersetzungsförderung in Deutschland entwickelte, gelegt. Möglich wird dadurch eine Fallstudie, die nicht nur den allgemeinen Übersetzungsströmen nachgeht, sondern auch konkrete Anlässe, Vermittler und Kontexte in ihren Verflechtungen aufzeigen kann. Zugleich verfolgt diese Studie eine übergeordnete Perspektive, die sich auf den Wandel der literarischen Anerkennung kleinerer europäischer Literaturen von der Nachkriegszeit bis zur Gegenwart richtet: vom Streben nach einer eigenständigen Teilhabe an der europäischen Moderne hin zu einer sichtbaren Position auf dem literarischen Markt.

Übersetzung und Wahrnehmung (deutsch-)rumänischer Literatur in der DDR und BRD von 1945 bis Ende der 1970er Jahre

Die Entwicklung und Wahrnehmung einer Literatur in autoritären oder diktatorischen Ländern hängen eng mit politischen Einflüssen zusammen, so auch im sozialistischen Rumänien.[11] Die sogenannte politische ‚Tauphase' in den 1960er Jahren erlaubte eine gewisse Liberalisierung und Erweiterung des Spektrums literarischer Stimmen. In dieser Hinsicht begann die rumänische Nachkriegsliteratur im engeren Sinne erst in den 1960er Jahren.

10 Vgl. Bourdieu 2001: 203 (Schema).

11 Vgl. Popa 2010.

Wie schlug sich diese in den 1960er Jahren beginnende Modernisierung der rumänischen Literatur in den deutschen Übersetzungen nieder?[12] In der Nachkriegszeit war die rumänische Literatur in West- und Ostdeutschland ungleich präsent. Aus einem Bericht von Anneli Ute Gabanyi aus dem Jahr 1977 geht hervor,[13] dass die Gesamtzahl der aus dem Rumänischen übersetzten Titel in der BRD von 1945 bis 1977 weniger als dreißig betrug, während in der DDR über einhundert Titel erschienen waren.[14] Dieses Ungleichverhältnis erklärt Gabanyi mit der Diskrepanz zwischen einer politisch gesteuerten Literaturproduktion und einem „offenen Buchmarkt westlicher Prägung".[15] Allerdings spielten auch im Westen politische Einflüsse eine Rolle, unter anderem jeweils abhängig vom Einfluss der kommunistischen Partei im Land.[16]

In der DDR hatte man früher als in der BRD damit begonnen, sich mit der Literatur des ‚sozialistischen Bruderlandes' auseinanderzusetzen. Die Auswahl der Übersetzungen aus der klassischen rumänischen Prosa-Literatur spiegelte die offizielle Haltung gegenüber dem eigenen literarischen Erbe wider und stand weitgehend im Zeichen der offiziellen Doktrin des Sozialistischen Realismus.[17] Deutlich weniger als die Prosa wurde rumänische Lyrik in der DDR

12 Der *IT* weist bis in die zweite Hälfte der 1970er Jahre quasi keine Einträge bei den Übersetzungen rumänischer Literatur in die deutsche Sprache auf. Hier zeigen sich die Lücken und die nur eingeschränkte Aussagekraft des *IT* für die ersten Jahrzehnte der Nachkriegszeit. Denn Übersetzungen rumänischer Literatur sind nachweislich erschienen, insbesondere in der DDR, deren Buchhandelsdaten im *IT* nur spät und sehr sporadisch verzeichnet sind. Aber auch in der BRD erschienene Übersetzungen wurden nicht erfasst. Das betrifft insbesondere dissidentische oder avantgardistische Literatur, die in Anthologien eigens für die Veröffentlichung im Westen neu zusammengestellt worden sind. Schließlich kommt noch die Besonderheit der rumäniendeutschen Minderheit hinzu: Ein großer Teil der Übersetzungen vom Deutschen ins Rumänische und umgekehrt erschien in rumäniendeutschen Verlagen in Rumänien und wurde ebenfalls vom *IT* nur lückenhaft erfasst.

13 Gabanyi 1978.

14 Ebd.: 133 f.

15 Ebd.: 134.

16 „Anders als in Italien und Frankreich, wo starke kommunistische Parteien mit den ihnen nahestehenden Verlagen und Medien auch Werke in realistisch-sozialistischer Manier verbreiteten, zeigten sich die bundesdeutschen Verlage während der fünfziger und angehenden sechziger Jahre solchen Werken gegenüber fast gänzlich immun." (Ebd.)

17 Zu den beliebtesten und am meisten in der DDR übersetzten Autoren zählten George Călinescu (1899–1965) oder auch Mihail Sadoveanu (1880–1961), der realistisch-sozialistische Ro-

übersetzt. Dies hing vor allem damit zusammen, dass die aus der Zwischenkriegszeit stammende Lyrik aus kulturpolitischen Gründen in Rumänien selbst erst in den 1960er Jahren veröffentlicht und bekannt wurde.

Im Vergleich zur DDR war in der BRD der Nachkriegszeit rumänische Literatur weitaus weniger präsent. Die in den 1950er und 60er Jahren übersetzte Literatur charakterisiert Gabanyi als „gehobene Konsumprosa“ der unmittelbaren Vorkriegs- und Kriegszeit wie zum Beispiel vom „rumänischen Simmel“ Radu Tudoran, von Liviu Rebreanu oder Cezar Petrescu. Ende der 1950er Jahre ist dann eine starke Abnahme des Verlegerinteresses für diese Literatur festzustellen. Ein Grund hierfür war Rumäniens Kulturpolitik des ‚nationalen Erbes‘ im Zuge der 1947 initiierten ‚Kulturrevolution‘, die die Prosa und Lyrik der Zwischenkriegszeit sowohl aus dem Bewusstsein der rumänischen Leser als auch deren Verbreitung im Ausland stark beeinträchtigte.[18] Gleichwohl erschienen in der Bundesrepublik einzelne, eigens für die Veröffentlichung im Westen zusammengestellte Anthologien, die wichtige Einblicke, vor allem in die Lyrik, gewährten.

Wie bereits in der Zwischenkriegszeit nahmen auch in den 1960er Jahren deutschrumänische Autoren, die fast alle auch Übersetzer waren, beim Literaturtransfer eine wichtige Vermittlerrolle ein. Literarische Zentren mit entsprechenden deutschsprachigen Zeitschriften, in denen Übersetzungen rumänischer Literatur erschienen, waren Kronstadt (Braşov), Hermannstadt (Sibiu), Klausenburg (Cluj-Napoca), das Banat (Timişoara) und Bukarest (Bucureşti).[19] Es entwickelte sich eine rege Übersetzertätigkeit, vor allem rund um

mane schrieb. Weitere Beispiele für in der DDR übersetzte Romane, die auch, aber nicht ausschließlich dem Sozialistischen Realismus zugeordnet werden können, stammen von Eugen Barbu (1924–1993), Marin Preda (1922–1980) oder Alexandru Ivasiuc (1933–1977) (vgl. ebd.: 139).

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. ebd.: 135 f. „Eine besonders fruchtbare Tätigkeit entfalteten dabei die um die Kronstädter Zeitschrift *Klingsor* versammelten siebenbürgisch-sächsischen Autoren in den zwanziger und dreißiger Jahren.“ Erwähnt werden auch die Czernowitzer Gruppe deutschsprachiger jüdischer Dichter und Übersetzer (A. M. Sperber, A. Kittner), Autoren im Banat (Z. Franyó) wie auch der Hermannstädter Literaturkreis um Lucian Blaga, der sich nach 1940 gründete, als die Klausenburger Universität dorthin verlegt wurde (u.a. St. A. Doinaş, W. von Aichelburg, G. Scherg, G. Richter). Ein weiteres Zentrum verband sich mit dem 1969 in Bukarest gegründeten Kriterion Verlag, der seitdem insbesondere die Literatur der nationalen Minder-

die deutschsprachige Zeitschrift *Neue Literatur* (1949–1995), die ihren Sitz erst in Timişoara und ab 1958 in Bukarest hatte. Aufgrund des allgemeinen engen Zusammenhangs zwischen Übersetzungen und literarischer Erneuerung hatten auch die deutschrumänischen Autoren einen wichtigen Anteil an der literarischen Modernisierung. Eine besondere Rolle spielten dabei zwei von ihnen, die Ende der sechziger Jahre in die BRD umsiedelten: Dieter Schlesak, der seit 1958 als Redakteur bei der Zeitschrift *Neue Literatur* tätig war, sowie der Lyriker Oskar Pastior, der schon früh neben dem literarischen „Selberschreiben" auch übersetzte und diese sich wechselseitig beeinflussenden Schreibformen auch in der BRD fortsetzte.[20]

Die Aufmerksamkeit in der BRD für die rumänischen Literatur setzte sich Anfang der 1970er Jahre fort, wobei nun auch die Prosa mehr Beachtung erfuhr,[21] nicht zuletzt aufgrund entsprechender Übersetzungen im Suhrkamp-Verlag.[22] Als Ursache für diese Zunahme nennt Gabyani das Zusammenwirken mehrerer Faktoren: das wachsende Interesse in der BRD in Folge der 1967 aufgenommenen diplomatischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern und die Anfang der 1960er Jahre einsetzende Liberalisierung der rumänischen Kulturpolitik, die eine Neuorientierung des literarisch-künstlerischen

heiten verlegte und zahlreiche deutsche Übersetzungen der rumänischen Gegenwartsliteratur veröffentlichte, einige davon auch in Kooperation mit außerrumänischen Verlagen. Weitere deutschsprachige Verlage, in denen Übersetzungen oder zweisprachige Ausgaben rumänischer Autoren erschienen, waren der Albatros-Verlag in Bukarest und der Dacia-Verlag in Klausenburg (vgl. ebd., S. 136 f.)

20 Pastior 1983: 180.

21 In den späten 1960er und 1970er Jahren erschienen mehrere Anthologien in der BRD, z. B. die von Dumitru Micu und Nicolae Manolescu herausgegebene Anthologie: *Rumänische Literatur der Gegenwart*. München: Hueber Verlag 1968; *Moderne rumänische Lyrik*, hg. u. übersetzt von Markus Lakebring. Stuttgart: Reclam 1973, *Rumänische Gedichte: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu. Ausgewählt von Hedi Hauser und Michael Rehs*. Tübingen, Basel: Verlag Horst Erdmann, 1975; *Nachrichten aus Rumänien*, hg. v. Heinrich Stiehler, Hildesheim, New York: Olms Presse 1976. Die wichtigste Prosa-Anthologie war *Die schwarze Truhe und andere rumänische Erzählungen*. Tübingen, Basel: Horst Erdmann Verlag 1970 (vgl. Gabanyi 1978: 138 f.).

22 Im Suhrkamp-Verlag erschienen Prosa-Übersetzungen von Tudor Arghezis (*Kleine Prosa*, Übersetzung: Edith Horowitz, 1965), Paul Goma (Ostinato, 1971, sowie Die Tür, 1972, beide übersetzt von Marie-Therese Kerschbaumer) und Mircea Eliade (*Auf der Mäntuleasa-Straße*, 1972, und *Das Mädchen Maitreyi*, 1974, beide in der Übersetzung von Edith Horowitz-Silbermann, der in dieser Zeit besten Übersetzerin rumänischer Prosa in der BRD (vgl. ebd.).

Schaffens ermöglichte.[23] Die Aufnahme diplomatischer Beziehungen und die Liberalisierung des literarischen Lebens führten zu ersten Kooperationsabkommen zwischen bundesdeutschen und rumänischen Verlagen, nicht nur im Bereich der Wissenschaften, sondern vor allem auch in der Belletristik. Damit war es rumänischen Autoren nun auch möglich, persönliche Kontakte zu Verlegern, Übersetzern oder Journalisten zu knüpfen und von westdeutschen Institutionen wie Inter Nationes, Deutscher Akademischer Auslandsdienst, das Institut für Auslandsbeziehungen oder die Südosteuropa-Gesellschaft zu Gastaufenthalten im Westen eingeladen zu werden.[24]

Oskar Pastior und die Präsentation des ‚Moderne-Meridians' in den *Akzenten* 1970

Nach einem dreiwöchigen, von Inter Nationes ermöglichten Gastaufenthalt in Wien kehrte Oskar Pastior 1968 nicht nach Rumänien zurück. Er reiste weiter in die BRD und wurde hier als siebenbürgisch-deutscher Aussiedler anerkannt. Nachdem er zunächst in München wohnte, erhielt Pastior 1969 ein sechsmonatiges Arbeitsstipendium des Berliner Senats – ein Ortswechsel, der für seine weitere Entwicklung als Schriftsteller eine große Bedeutung haben sollte.

Als Pastior nach West-Berlin kam, war er kein Unbekannter mehr. In Rumänien hatte er schon zwei Gedichtbände in deutscher Sprache in Bukarest veröffentlicht: *Offne Worte* (1964 im Literaturverlag) und *Gedichte* (1966 im Jugendverlag erschienen), für den er 1967 den Lyrikpreis des Rumänischen Schriftstellerverbandes erhalten hatte. Bereits seit 1957 waren von ihm einzelne Gedichte in deutschsprachigen Zeitschriften und Zeitungen in Rumänien, vor allen in der *Neuen Literatur* und im *Neuen Weg*, erschienen. Parallel zum literarischen Schreiben hatte Pastior schon früh damit begonnen, Literatur aus dem Rumänischen zu übersetzten, um seinen eigenen Stil auszubilden.[25] Dabei ent-

23 Vgl. ebd.: 137.

24 Vgl. ebd.

25 Zum Beispiel Gedichte und Prosa von Tudor Arghezi, Panait Istrati oder Lucian Blaga, der einen großen Einfluss auf den Hermannstädter Literaturkreis hatte (vgl. Pastior 1983: 178 f.).

wickelte er ein besonderes Interesse für den rumänischen ‚Vorläufer' des Surrealismus, Urmuz (d.i. Demetru Demetrescu-Buzău, 1883–1922), dessen Werk er 1976 in seiner Übersetzung herausgab.[26] Aber nicht nur avantgardistische Texte der Zwischenkriegszeit, sondern auch Gedichte von zeitgenössischen Autoren wie Marin Sorescu, die ihm nach eigener Aussage eine faszinierende „Realismusfalle" stellten, übersetzte er.[27]

Es ist erstaunlich, wie schnell Pastior in West-Berlin Zugang zu den wichtigsten literarischen Kreisen fand. Seine Bekanntschaft mit dem Wiener Autor A. C. Artmann dürfte ihn schon bald zu Walter Höllerer und sein Umfeld geführt haben. Bereits im Frühjahr 1969 erschien Pastiors erster Gedichtband in der BRD *Vom Sichersten ins Tausendste* bei Suhrkamp. Der Band enthielt Gedichte, die bereits in Rumänien geschrieben waren. Zugleich wurden 1969 in der von Hans Bender und Walter Höllerer herausgegebenen einflussreichen Literaturzeitschrift *Akzenten* sieben Gedichte aus Pastiors rumänischen Zeit abgedruckt. In den *Akzenten* erschien auch ein Jahr später, 1970, eine von Pastior zusammengestellte Präsentation der rumänischen Gegenwartsliteratur unter dem Titel „Rumänische Zitate", die nun näher betrachtet werden soll, da sie einen Einblick in Pastiors Verständnis des rumänischen ‚Moderne-Meridians' erlaubt. Denn in der Tat verfügte die rumänische Literatur in den 1960er Jahren über einen gewissen Freiraum, den der politische Diskurs zwar offiziell noch verurteilte, aber praktisch nicht mehr verhinderte. Diese Konstellation, die Pastior selbst beobachtet und begleitet hatte, bildete den Hintergrund für seine Standortbestimmung des ‚Moderne-Meridians' nach seiner Übersiedlung in den Westen.

Die Präsentation „rumänischer Zitate" in den *Akzenten* setzt sich aus vier Teilen zusammen: Der erste Teil besteht aus einer Zusammenstellung literaturgeschichtlicher und poetologischer Zitate aus den zwei Bukarestern, vom rumänischen Schriftstellerverband herausgegeben Literaturzeitschriften, die Pastor

26 Urmuz: Das gesamte Werk. Hg. und Übersetzung von Oskar Pastior. München: edition text + kritik 1976.

27 Vgl. Pastior 1983: 381. Die von Pastior übersetzten Gedichte Sorescus sind 1974 in dem Band *Aberglaube* in der Reihe „LCB-Editionen" erschienen (s.u.). Später erschienen noch weitere von ihm übersetzte Gedichtbände Sorescus: *Noah, ich will dir was sagen. Gedichte*. Frankfurt/M.: Insel 1975, *Abendrot Nr. 15. Gedichte*. München/Zürich: Piper 1985.

zufolge eine besondere Rolle bei Modernisierung spielten: die 1968 neu herausgegebene, rumänischsprachige *România literară*[28] und die bereits traditionsreiche, deutschsprachige *Neue Literatur*.[29] Im zweiten Teil werden „Neuerscheinungen der Woche“ in deutschsprachigen Verlagen in Rumänien präsentiert. Der dritte und vierte Teil gibt ausgewählte Gedichte und kleinere Prosa-Textauszüge avantgardistischer Autoren in der Übersetzung Pastiors wieder.[30]

Die Zusammenstellung der Zitate zur Bestimmung des rumänischen ‚Moderne-Meridians‘ beginnt mit aktuellen (1970) Stimmen zur literaturgeschichtlichen Einordnung. Das erste Zitat des Literaturwissenschaftlers Ovidiu Papadima intoniert das für die rumänische Literaturgeschichte charakteristische Spannungsfeld zwischen volkstümlicher Tradition, Moderne-Einflüssen und gesellschaftlichen Bestimmungen.[31] Papadima, der offenbar der Idee einer europäischen Gemeinschaft von Nationalkulturen folgt, wie sie Ernst Robert Curtius und der *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* in der frühen Nachkriegszeit im Anschluss an entsprechende Vorstellungen in der Vorkriegszeit vertraten,[32] verortet die rumänische Literatur im Kontext eines europäischen „Romantismus“, der die sprachliche Herkunft und das Kulturerbe mit der Teilhabe an der Moderne romanischer, insbesondere französischer Provenienz vereint. Zugleich wird die „Folklore“ als volkstümliche Beglaubigung einer – im Sinne Herders – ‚charakteristischen‘ Moderne-Position angeführt. Die „Quellen der Volkskultur“ haben einerseits die Funktion der Begründung einer nationalen Kultur-Identität, andererseits wird – wie auch der Titel des Beitrags signalisiert – eine „Universalität“ der „nationalen Kultur“ beansprucht. „Universalität“ ist hier eine Kategorie, die sich auf das Nationale

28 Herausgeber waren von 1968–1970 Geo Dumitrescu (1920–2004), von 1970–1971 Nicolae Breban (geb. 1934).

29 Chefredakteure waren E. Stoffel (1958–1984) und A. Hauser (von 1960–1984 stellvertretender und 1985–1988 Chefredakteur). Zwischen 1960 und 1990 waren in der *Neuen Literatur* unter anderen D. Schlesak und G. Csejka als Redakteure tätig.

30 Rumänische Zitate 1970. Pastior hat alle Gedichte und Prosastücke der hier erstmals einem deutschen Publikum vorgestellten rumänischen Autoren selbst übersetzt (vgl. Anm., ebd., S. 575).

31 Prof. Dr. Ovidiu Papadima: „Die Universalität der nationalen Kultur“, *România literară* 10.IX.1970 (Rumänische Zitate 1970: 519).

32 Vgl. Urválek 2021.

gründet und es zugleich übersteigt. Eine ähnliche Funktion wie die „révolution herderienne" im Sinne Casanovas ausübend,[33] beansprucht sie eine eigenständige, ‚charakteristische' Teilhabe Rumäniens an der romanisch-europäischen Moderne-Tradition.

Dass insbesondere die zeitgenössische rumänische Gegenwartslyrik eine eigenständige Teilhabe an den großen Modernisierungsepochen romanischer Literatur – Romantik, Symbolismus und Surrealismus – beansprucht, geht aus dem nächsten Zitat des Literaturhistorikers, Kritikers und Übersetzers Aurel Martin hervor. Die Überführung der Moderne-Epochen in den bewusst offen gehaltenen Begriff eines „Neoklassizismus" zeigt erneut das Bestreben sowohl literarische Nationalidentität als auch eine internationale Universalität zu vereinigen.[34]

In einem nächsten Zitat zeigt sich symptomatisch der Versuch einer Neubestimmung der politischen Funktion von Literatur. Es stammt aus einer in der Literaturzeitschrift *România literară* abgedruckten Diskussion zwischen dem Schriftsteller Nicolae Breban und dem Literaturwissenschaftler Matei Călinescu über den Begriff der „Aussage". Die Möglichkeit einer Diskussion der gesellschaftlichen „Aussage" von Literatur verweist auf die Lockerung der politischen Fremdbestimmung, aber auch auf die weiterhin präsente diskursive Referenz der herrschenden Doktrin des Sozialistischen Realismus. Denn es geht um eine Einordnung der jüngsten Tendenzen eines ‚apolitischen Rückzugs' der Literatur, etwa in der literarischen Bewegung des „Onirismus".[35] Die

---

33 Casanova (2008): 117–125.

34 „[…] In der so differenzierten Landschaft unserer heutigen Lyrik bezeugen die vorhandenen Richtungen, daß sowohl Romantik als auch Symbolismus, Surrealismus und Klassizismus in neuer Auffassung ihrer jeweiligen Sensibilität durchaus Gültigkeit haben. Darunter scheint die allgemein als Neoklassizismus bezeichnete Richtung in der heutigen Etappe dazu bestimmt zu sein, die verschiedensten Strukturen auf ihren verschiedensten Wellenlängen zusammenzuführen. Neoklassizismus – ein etwas schillernder Begriff, doch eben deshalb auch offenstehend für Änderungen, Zuflüsse und (warum nicht?) eine Neueinschätzung." (Aurel Martin: „Die Verführung des Klassizismus", *România literară*, 27. VIII. 1970; Rumänische Zitate 1970: 519)

35 Die „Oneiriker"-Gruppe rund um Dumitru Tepeneag (1937) und Leonid Dimiov (1926–1987) war – laut Schlesak – „eine Art ‚politische Schule der Träume' [*Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 26, 1972, H. 293, S. 902–905]. Sie hatten eine gewisse Öffentlichkeit und konnten sogar den ‚rumänischen Solschenizyn' Paul Goma (*1935) unterstützen und schützen." (Schlesak 1997: 368 f.).

Neubestimmung der politischen „Aussage“ scheint dabei eine Versöhnung der Gegensätze zwischen einer Darstellung der sozialen Wirklichkeit und den modernen, ‚apolitischen‘ Schreibformen der 1960er Jahre anzustreben.[36] Auch das darauf folgende Zitat von M. R. Paraschivescu[37] zur sozialen Wirklichkeit in der Literatur verbindet autonome Ästhetik mit einer „unruhestiftende[n] Funktion“.[38] Auf der Suche nach einer Neubestimmung der „Aussage“ von Literatur jenseits der offiziellen Doktrin eines ‚Sozialistischen Realismus‘ rückt also eine moderne Dichtung in den Blick, die durch einen politisch verstandenen Widerstand der Ästhetik gekennzeichnet ist. Dies ist ein Kennzeichen, an dem auch die Neubildung von Lyriker-Gruppen festgemacht wird, wie aus einem Zitat von dem Redakteur der *Neuen Literatur* und Übersetzer Gerhardt Csejka[39] deutlich wird. Dadurch rückt in der Zitat-Montage der deutschrumänische Beitrag an der Modernisierung der rumänischen Literatur in den Blick:

> „Was bisher immerhin vereinzelt und irgendwie zufällig die Richtung der Moderne einschlug –, kommt jetzt in einer fast homogenen Generationsgruppe an. (Generation natürlich nicht streng im Sinne von Altersgenossenschaft, ja selbst als Stilgemeinschaft kaum, sondern lediglich als ungefähr gleichzeitig hervorgetretene Gruppe mit annähernd den gleichen Grundfragen.) Jüngere und Jüngste gehören dazu: Frieder Schuller, Joachim Wittstock, Gerhard Eike, Rolf Marmont, Franz Hodjak, Bernd Kolf, Wolfgang Gottschick – sie

36 Nicolae Breban, aus der Diskussion über „Aussage“, *România literară* 4. VI. 1970; Rumänische Zitate 1970: 520.

37 Miron Radu Paraschivescu (1911–1971) war ein Dichter, Essayist und Publizist, der nach seinem Studium in Cluj-Napoca und Bukarest bei mehreren linken, auch illegalen Zeitschriften der Zwischenkriegszeit als Redakteur arbeitete, in avantgardistischen Kreisen verkehrte und eine Radikalisierung der Lyrik unterstützte.

38 Miron Radu Paraschivescu: „Die Soziale Wirklichkeit in der modernen Dichtung“, in: *Neue Literatur* 5/1970, übersetzt von Rolf Marmont aus *România literară*, Nr. 28/1969; Rumänische Zitate 1970: 521.

39 Gerhardt Csejka stand als Literaturkritiker der 1972 gegründeten „Aktionsgruppe Banat“ nahe. Bis zu ihrer Auflösung durch die Staatssicherheit Securitate 1975 verhalf er den Autoren der Gruppe regelmäßig zu Publikationen. 1975 geriet er zusammen mit einigen Mitgliedern der Gruppe für kurze Zeit in Untersuchungshaft. In den folgenden Jahren widmete er sich der Übersetzung rumänischer Literatur. 1986 erhielt er ein DAAD-Stipendium für das Berliner Künstlerprogramm. Er blieb anschließend in der BRD.

> sind ein weiterer Anfang, und immer noch nur ein Anfang. […] Bildungsgut und eigenes Welterleben sind für sie nicht mehr so hartnäckig entgegengesetzte Realitäten. Zu einer modernen Tradition bei uns können oder könnten sie wohl das Fundament sein, ein neues Klima […] müßte schließlich auch zur Überwindung des hemmenden Minderwertigkeitskomplexes beitragen – und das wäre der nächste Anfang."[40]

Die Begründung einer neuen, selbstbewussten Literatur in Rumänien erfolgt vor dem Hintergrund des Bewusstseins einer ‚Verspätung' im europäischen Kontext. Wie in dem nächsten Zitat von Dieter Schlesak zum Ausdruck kommt, wird diese ‚Verspätung' des rumänischen ‚Moderne-Meridians' zu einer Auszeichnung einer sich „vom leeren Engagement" emanzipierenden, „sublimierten" Literatur mit kosmisch-metaphorischen Wertigkeit umgedeutet.[41] Es folgen daraufhin Zitate, die den Problemhorizont weiter öffnen und die Rezeption sowie die produktive Weiterführung europäischer Modernismen anhand von neuen Übersetzungen in Rumänien anführen. Zum Beispiel wird auf Matei Călinescus Konzept der modernen Lyrik in ihrer Verbindung von Tradition und Moderne und auf die 5. Ausgabe der Zeitschrift *Secolul 20* von 1970 verwiesen, die den Lesern, „den Zugang zu besonders wertvollen Texten von Ezra Pound, Francis Ponge und Ernst Jünger und scharfsinnige Kommentare dazu" ermögliche.[42] Abgeschlossen wird die Präsentation eines ‚Moderne' und ‚autochthonen Vitalismus' verbindenden ‚Meridians' mit einem Zitat von Mircea Martin.[43] Mittels einer religiös-kosmischen Metaphorik

40 Gerhardt Csejka: „Über den Anfang / Betrachtungen die neuere deutsche Lyrik in Rumänien betreffend", in: *Neue Literatur*, 5/1970 (Rumänische Zitate 1970: 522).

41 Dieter Schlesak: „Die Ungeborenen und das Recht auf Zeit / Junge rumänische Lyrik", *Neue Literatur* 12/1969; Rumänische Zitate 1970, 523.

42 „Matei Călinescu: Das moderne Konzept der Lyrik – Modernismus und Tradition: Ezra Pound; Irina Mavrodin: Francis Ponge und die Rhetorik des Objektes; Dan Hăulică: Begegnung mit Ernst Jünger). […] (D. D. in der Rubrik „Das magische Auge", *România literară* 10. IX. 1970)." (Ebd.: 524 f.).

43 Mircea Martin (geb. 1940) ist ein Literaturkritiker, Essayist, Verlagsleiter, Buchredakteur, Literaturtheoretiker und Universitätsprofessor. Er war eine Leitfigur der 1983 entstehenden literarischen Bewegung „Cenaclul Universitas", in der Schriftsteller wie H. Gârbea, C. Popescu, S. Popescu, I. B. Lefter, A. Mușina, C. Dobrescu, P. Pârvescu, M. Oprea, D. Corbu, A. Bodiu,

wird das neue Selbstbewusstsein der rumänischen Lyrik, die nun – in einem Umfeld der „Dürre" – alle „Anzeichen künstlerischer Vitalität" zeige, erneut beschworen.[44]

Im Anschluss an die literatur- und kulturgeschichtliche Neubestimmung fügt Pastior im zweiten Teil seiner Darstellung eine Liste von „Neuerscheinungen der Woche" an, die 1970 in deutschsprachigen Verlagen in Rumänien wie Minerva, Editura Academiei, Eminescu, Albatros, Dacia oder Litera veröffentlicht sind. Angeführt werden vor allem Gedicht- und Erzählbände, auch einige Romane von unterschiedlichen Autoren der Vor- und Zwischenkriegszeit wie auch der zeitgenössischen Gegenwart, die ein breites, nicht ausschließlich der Moderne zuzuordnendes literarisches Spektrum abbilden, wie zum Beispiel Ioan Slavici (1848–1925), Dimitrie Gusti (1880–1955), Eugen Barbu (1924–1993), Florin Mugur (1934–1991), Titus Popovici (1930–1994).[45]

Im dritten Teil des Moderne-Tableaus fügt Pastior von ihm ausgewählte und übersetzte Gedichten von Autoren an, die für ihn den aktuellen ‚Moderne-Stand' der rumänischen Lyrik anzeigten: Ion Barbu,[46] ein Autor, dem eine Vorläuferfunktion zukommt und der für Pastior eine besondere Bedeutung hatte, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, und Nichita Stănescu, der avantgardistische, aber weitgehend in Vergessenheit geratene Ion Nicolescu, der aus Hermannstadt/Sibiu stammende Dichter Günther Schulz und schließlich Gedichte von Pastior selbst.[47] Den Abschluss des in den „Rumänischen Zitaten" entfalteten

A. Damian, A. Aluigheorghe, P. Vinicius aktiv waren. Martin war Direktor des Univers-Verlags (1990–2001) und Herausgeber der Zeitschrift *Cuvântul*. Er leitet einen Lehrstuhl für Literaturtheorie an der Universität Bukarest und seit 2014 ist er Mitglied der Rumänischen Akademie. (vgl. https://ro.wikipedia.org/wiki/Mircea_Martin).

44 „Dichtung und Kultur", *România literară*, 9. VII. 1970; Rumänische Zitate 1970: 525.

45 Vgl. ebd.: 525 f.

46 „Kadenzen für die unabdinglichen Nuptialien" (ebd., 531–535); „Ion Barbu (Dan Barbilian), geb. 1895 in Cimpulung Muscel, gest. 1961 in Bukarest, Mathematiker und Schriftsteller. Nach 1942 widmete er sich in Bukarest fast ausschließlich der modernen Algebra und dem Studium der nach ihm benannten ‚Barbilian-Räume'. Er veröffentlichte drei Gedichtbände, die nach seinem Tode wieder neu aufgelegt wurden: *După melci*; *Joc secund*; *Pagini de proză*." (Ebd.: 575).

47 „Ab morgen wird die Schonzeit", „Gesteh wenn du grotesk", „den Hintergrindigen", „Der Mechan von Istengrad" (Ebd.: 542 f.).

‚Moderne-Meridians' bilden kurze avantgardistische Prosa-Fragmente von Toma George Maiorescu[48] und Gabriela Melinescu.

Während Pastior 1970 ein zugleich modernistisches als auch ‚vitalistisches' Bild der rumänischen Literatur für eine westdeutsche Leserschaft präsentierte, folgte in den weiteren Jahren eine zunehmend diktatorische Herrschaftspolitik Ceauşescus, die die Literatur erneut stark einschränkte und fremdbestimmte. Die Entwicklung des politischen Regimes Ceauşescus von einer vorsichtigen Öffnung für den Westen hin zu einer stalinistischen Diktatur mit zunehmendem Personenkult ab Mitte der 1970er Jahre hatte starke Auswirkungen auf die Wahrnehmung der rumänischen Literatur im Westen. Auch in der literarischen Szene der BRD folgte auf die gestiegene Aufmerksamkeit in den 1960er Jahren eine relative ‚Abwesenheit' rumänischer Literatur. Zwischen 1970 und 1979 sind laut *Index Translationum* nur 24 belletristische Titel aus dem Rumänischen ins Deutsche übersetzt worden, davon erschien die Hälfte (12) in rumänischen Verlagen, 9 in der DDR und nur 3 in der BRD. Zwischen 1980 bis 1989 sind dagegen 172 Titel verzeichnet. Von den insgesamt 196 Übersetzungen zwischen 1970 und 1989 erschienen mehr als die Hälfte in rumänischen Verlagen (104), ein gutes Viertel (56) in der DDR und nur ein knappes Sechstel (31) in der BRD. Spitzenreiter bei den übersetzten Autoren waren im Westen Mircea Eliade (7 Titel bei Suhrkamp) und im Osten Eugen Barbu (4 Titel im DDR-Verlag Volk und Welt und 3 Titel im rumänischen Verlag Kriterion).

Schaut man nun auf die in den „LCB-Editionen" erschienen Übersetzungen, ist zunächst festzustellen, dass sie der *IT* für die 1970er Jahren nicht erfasst. Bemerkenswert ist, dass einzelne deutschrumänische und rumänische Autoren – davon drei, die Pastior zuvor in den *Akzenten* vorgestellt hatte – die Möglichkeit erhielten, sich im Rahmen des Berliner Künstlerprogramms des

48 „*DERMÖRDER und dieblume. aleatorischer AntiROMan ANTIKrimi Jagd auf die Idee*" (Ebd.: 544–548); „Toma George Maiorescu, geb. 1928 in Resita-Reschitz, Rumänien, lebt heute in Bukarest, seit 1954 Redakteur der Wochenzeitschrift *Contemporanul*. Er veröffentlichte seit 1947 sechs Gedichtbände, drei Prosabände, Reportagen, Reiseberichte und einen Band mit Interviews: Dialog mit dem Jahrhundert und seinen Menschen. *DERMÖRDER und dieblume* ist aus dem Band *ucigasul şi floaŕea* (Editura Eminescu, Bukarest, 1970)." (Ebd.: 576). Pastior übersetzte hier also Auszüge aus dem „Anti-Roman" nahezu zeitgleich mit seinem Erscheinen.

Deutschen Akademischen Austauschdienstes in West-Berlin aufzuhalten[49] und im Anschluss Texte von sich in den „LCB-Editionen" veröffentlichen konnten:

- Günther Schulz: Rezensierte Gedichte. Berlin: Literarisches Colloquium / Künstlerprogramm des DAAD 1971 (LCB-Editionen 24);
- Marin Sorescu: Aberglaube. Gedichte [übers. v. O. Pastior]. Berlin: Literarisches Colloquium / Künstlerprogramm des DAAD) 1974 (LCB-Editionen 35);
- Petre Stoica: Und nirgends ein Schiff aus Attika. Gedichte [übers. v. O. Pastior]. Berlin: Literarisches Colloquium / Künstlerprogramm des DAAD 1977 (LCB-Editionen 45);
- Arnold Hauser: Der Fischteich [Erzählungen] Berlin: Literarisches Colloquium / Künstlerprogramm des DAAD 1980 (LCB-Editionen 57);
- Stefan Bănulescu: Verspätetes Echo [Erzählungen; übers. v. E. Wichner u. O. Pastior). Berlin: Literarisches Colloquium / Künstlerprogramm des DAAD 1984 (LCB-Editionen 78).

Die im Rahmen des LCB und des Künstlerprogramms übersetzen (deutsch-)rumänische Autoren konnten also kleinere Akzente jenseits der allgemeinen Rezeption in der BRD, die im Wesentlichen auf Mircea Eliade beschränkt blieb, setzen. Allgemein lässt sich das Zwischenfazit ziehen,[50] dass die Auffassung dessen, was ‚moderne' rumänische Gegenwartsliteratur war, in der BRD ausschließlich von den ausgewanderten Autoren im Umfeld der Aktionsgruppe Banat und insbesondere von Oskar Pastor bestimmt wurde. Jedoch war die Auswahl der rumänischen Schriftsteller, die als ‚modern' galten, nicht gänzlich neutral. Denn die Moderne-Bestimmungen standen in einem engen Zusammenhang mit der Tätigkeit und Karriere der Übersetzer, deren Biographien zuvor im Spannungsfeld zwischen Widerstand gegen den Kommunismus ei-

49 Günther Schulz war 1970 in die BRD übergesiedelt. Er wie auch andere Autoren nutzten die Möglichkeit eines Gastaufenthalts in West-Berlin im Rahmen des Berliner Künstlerprogramms des Deutschen Akademischen Austauschdienstes: Marin Sorescu (1973/74), Petre Stoica (1976), Arnold Hauser (1976) und Stefan Bănulescu (1983).

50 Für Anregungen danke ich Iulia Dondorici.

nerseits und Mitarbeit bei der „Securitate" andererseits verliefen und im Westen deutlich antikommunistische Züge trugen.[51] Insbesondere Oskar Pastors Übersetzer- und Vermittlungstätigkeit förderte nicht zuletzt auch sein eigenes literarisches ‚Kapital' und seine ‚a-politische' Teilhabe am ‚Moderne-Meridian'. Die im Vorfeld des politischen Systemwechsels so wichtige Literatur der 1980er Jahre nahm der westdeutsche Buchmarkt kaum wahr. Auch im Umfeld des LCB ‚verschlief' man die neueren Entwicklungen weitgehend.

Nach der ‚Wende': deutsch-rumänische Literaturvermittlung im Umfeld des Literarischen Colloquiums Berlin

Eine neue Phase der Auseinandersetzung mit rumänischer Gegenwartsliteratur setzte erst nach 1989 ein. Da der Systemwechsel in Rumänien zeitgleich mit der ‚Wende' in der DDR erfolgte, bot sich in den folgenden Jahren eine Art parallele Aufarbeitung im Medium der Literatur an. Die vom LCB organisierte Woche zur „Neuen Literatur aus Rumänien" vom 27. bis 31.10.1992 ist in diesem Zusammenhang zu sehen. An ihr nahmen Autoren teil, die das Spektrum der in den folgenden Jahren möglichen literarischen Laufbahnen abstecken: von Mircea Dinescu, der in den 1980er Jahren einer der wichtigsten Stimmen der Bürgerrechtler war und nach der ‚Wende' Präsident des rumänischen Schriftstellerverbandes (1990–1996) und einer der bekanntesten und gefragtesten Autoren der rumänischen Gegenwartsliteratur wurde,[52] über Bedros Horasangian und Elena Stefoi, die eine internationale kulturpolitische Laufbahn einschlugen, bis hin zu rumänischen Autorinnen und Autoren, die entweder im internationalen westlichen Literaturbetrieb Karriere machten wie Carmen Francesca Banciu oder aber ihren weiteren Weg im Kulturfeld Rumäniens fanden wie Ioan Groşan. Diese Anfang der 1990er Jahre am LCB anzutreffende Mischung zwischen einer nachträglichen Würdigung literarischer und politischer Dissidenz der 1980er Jahre, der Präsentation neuer literarischer

51 Vgl. hierzu Text+Kritik 2012.

52 Zu Dinescu und seinem Übersetzer Werner Söllner vgl. Schuller 2008: 195 f.

Stimmen und der Begegnung mit den kulturpolitischen Amtsträger nach der ‚Wende' ist nicht nur für die weitere Entwicklung des deutsch-rumänischen Kultur- und Literaturaustausches, sondern auch für eine zunehmend vernetzte, professionalisierte und globalisierte Literaturszene exemplarisch.

1993 war das Jahr, in dem die Aufmerksamkeit für die Literaturen Ost- und Südosteuropas im Allgemeinen (im Rahmen des Übersetzungsförderprogramms am LCB, auf das noch näher einzugehen sein wird, s.u.) und Rumäniens im Besonderen eine neue Ebene erreichte. Als Komplementärveranstaltung zur Woche „Neuer Literatur aus Rumänien" besuchten im folgenden Jahr Berliner Autoren – Detlef Opitz, Lioba Happel, Ulrich Peltzer und Jan Koneffke – Rumänien und lasen an verschiedene Orten. Der Sachbericht des damaligen Geschäftsführers des LCB, Ulrich Janetzki, für das Auswärtige Amt, das die Reise finanzierte, gibt einen guten Einblick über die Konzeption und den Ablauf dieser Reise:

> „Der Arbeitsaufenthalt war so geplant, daß die Berliner Autorinnen und Autoren einerseits den Kontakt zu Übersetzern, Autoren und Kritikern bekommen, andererseits, daß vor Ort die Darlegung der gegenwärtigen Bestrebungen der deutschsprachigen Literatur in Form von Werkstatt-Lesungen dokumentiert wird. […]
> Die Vormittage waren ausgefüllt mit Kontaktgesprächen (Schriftstellerverband, Übersetzerverband, Kulturministerium, Galerien, Museen). […] Insgesamt war dies im Hinblick auf die Zusammenarbeit mit den rumänischen Autoren und Organisatoren ein lohnender Arbeitsaufenthalt. Das Europäische Haus ist ohne Kenntnis des Nachbarn ein Kartenhaus. In diesem Sinne werden wir auch weiterhin mit rumänischen Autoren zusammenarbeiten."[53]

In diesem Bericht wird deutlich, dass die kulturpolitische Förderung dieser Art von Veranstaltungen einerseits dem persönlichen Autoren-Austausch, dem Repräsentieren und dem Kennenlernen neuer literarischer Stimmen diente. Andererseits unterstützte sie die Anbahnung einer Professionalisierung durch

53 Sachbericht zu „Berliner Autoren in Rumänien vom 21.–26.9.1993" von Ulrich Janetzki, Archivbestand LCB/LSR: Aktenordner [AO] 49.

Verlags- und Übersetzer-Kontakte sowie eine kulturinstitutionelle Vernetzung, wie sie für die weitere Entwicklung des internationalen Literaturbetriebs charakteristischer werden sollten.

Kulturpolitik und die Anbahnung des neuen Marktes: „Deutsche Kulturwoche in Rumänien" (1995)

Betrachtet man rückblickend die Abfolge der Veranstaltungen zum deutsch-rumänischen Austausch im Umfeld des LCB, verdichtet sich der Eindruck, dass die kulturpolitisch geförderten Autorenkontakte Anfang der 1990er Jahre zunehmend mit Verlagskontakten einhergingen und insofern für eine Professionalisierung der Schriftsteller und Übersetzer wie auch für eine Annäherung an einen sowohl in Deutschland als auch in Rumänien sich umstrukturierenden Buchmarkt stehen. Einen Höhepunkt war in dieser Hinsicht die unter der Schirmherrschaft des Bundesamts des Auswärtigen der BRD und des Außenministers Rumäniens organisierte „Deutschen Kulturwoche in Rumänien 1995. Buch und Literatur", in deren Rahmen das LCB mehrere Veranstaltungen durchführte.[54]

Im Vorfeld zu dieser kulturpolitischen Großveranstaltung fand aber noch eine andere Veranstaltung statt, die explizit das buchhändlerische Feld ‚bestellte'. Das vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels organisierte Seminar „Praxis der Verlagsarbeit" (7.–9. Dezember 1994), das sich an rumänische Verleger adressierte, beinhaltete Fachvorträge deutscher Referenten wie z.B. von Harald Heker und eine Gesprächsrunde „zur Rolle des Buches zwischen Kultur und Kommerz". An dieser Veranstaltung wird exemplarisch deutlich, wie Mitte der neunziger Jahre der literarische Austausch von den Veränderungen auf dem Buchmarkt nicht nur begleitet, sondern von ihnen grundgelegt wurde.[55]

54 LCB/LSR, AO 23; vgl. Becker 2013: 218.

55 Dr. Harald Heker, ein Jurist, der 1988 bis 1992 Geschäftsführer des Instituts für Urheber- und Medienrecht in München war. Ab 1990 war er auch Justitiar des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels. Heker hielt Vorträge über die „Notwendigkeit der Gründung eines Verleger-Verbandes" und über „Urheber- und Verlagsrecht". Der zweite Referent war Hermann Schulz, der aus dem Bereich der Kleinverlage kam. Er ist Mitautor des Fachbuches *Büchermacher*

An dem Verleger-Seminar nahmen Vertreter von Verlagen teil, die eine wichtige Rolle im deutsch-rumänischen Literaturaustausch spielten oder in den folgenden Jahren spielen sollten. So war der Kriterion-Verlag durch den Verlagsleiter (Szabó Gyula) und einen Lektor (Marius Weber) vertreten. Beim Ende 1969 in Bukarest gegründeten Kriterion-Verlag erschienen ab den späten 1970er regelmäßig Übersetzungen deutschsprachiger Belletristik ins Rumänische: in den 1980er Jahren sogar bis zu acht Titel pro Jahr! Der Verlag geriet in dieser Zeit zunehmend in Konflikt mit den staatlichen Aufsichtsbehörden. Seine Position änderte sich dann schlagartig mit den politischen Veränderungen. 1990 schied der Gründungsdirektor Géza Domokos aus und der Verlag unterstand bis Dezember 1997 dem Ministerium für Kultur und religiöse Angelegenheiten. Er wurde dann in ein staatliches Wirtschaftsunternehmen umgewandelt und zwei Jahre später privatisiert. 2002 verlegte er seinen Sitz von Bukarest nach Cluj-Napoca. Was die Übersetzung aus dem Deutschen betrifft, so ist 1991 nur noch ein einziger und letzter Titel erschienen. Damit endete die in den 1980er Jahren wichtige deutsch-rumänische Vermittlungsfunktion des Verlages.

Nach der ‚Wende' rückten andere Verlage in diese Position. Einige neue Verlage, in der deutsche Belletristik in rumänischer Sprache erschien, entstanden bereits in den 1990er Jahren, aber eine größere Verlagsvielfalt entstand erst ab den 2000er Jahren. Viele von ihnen verschwanden auch wieder oder es blieb bei vereinzelten Publikationen deutscher Bücher. Heutzutage gibt es nur eine Hand voll von Verlagen, in denen regelmäßig repräsentative Autorinnen und Autoren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur publiziert werden. Unter ihnen ist der 1990 gegründete Humanitas-Verlag in Bukarest, in dem z. B. 2007

der Zukunft und hatte seinen Arbeitsschwerpunkt in den Bereichen Marketing, Betriebswirtschaft und dem Spannungsfeld „Inhalt – Ökonomie". Schulz sprach über „Programmpolitik – Programmentwicklung", „Grundlagen von Vertrieb und Werbung", „Auflagendispositionen, Kalkulation und Finanzen", „Marketing und Management". Die Seminarleitung hatte Martina Barth, die seit 1993 im Internationalen Referat der Ausstellungs- und Messe-GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels arbeitete und hier Seminare und Workshops im In- und Ausland vorwiegend in Osteuropa organisierte und durchführte (vgl. Abschlussbericht. Bukarest Dezember 1994 „Bücher brauchen Verbündete. Ein Verleger-Round-table zur Rolle des Buches zwischen Kultur und Kommerz" und Workshop „Praxis der Verlagsarbeit", LCB/LSR: AO 23).

Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* und Jan Koneffkes Roman *Ein Leben am Tiber* erschien. An dem Verleger-Seminar von 1994 nahmen neben dem Humanitas Verlag weitere Verlage wie Nemira, Arania, Univers und RAO International Publishing Company teil.[56] Im Abschlussbericht, den Martina Barth als Organisatorin von der Internationalen Abteilung der „Ausstellungs- und Messe-GmbH des Börsenvereins des deutschen Buchhandels/Frankfurter Buchmesse" verfasste, wird die privatwirtschaftliche Vorbildfunktion des Humanitas-Verlages bei der Umstrukturierung der staatlich monopolisierten Verlagslandschaft, der Modernisierung und bei der Internationalisierung der Literaturproduktion und -distribution in Rumänien deutlich.[57]

Ein knappes Jahr später, im Herbst 1995, fand nun das von der Politik initiierte Großereignis der „Deutschen Kulturwoche in Rumänien" statt. Es umfasste mehrere Veranstaltungen zur Literatur, bei denen auch das LCB beteiligt war: 1. Lesungen deutscher Autoren unter dem Titel: „Buch und Literatur. Eine Veranstaltung des LCB", 2. eine Buchausstellung des deutschen Buchinformationszentrums und des Goethe-Instituts, Bukarest: „Deutsche Literatur auf Rumänisch. Rumänische Literatur auf Deutsch. 1965–1995",

56 Vgl. Abschlussbericht: Anhang, LCB/LSR: AO 23.

57 „Der Humanitas Verlag, gegründet 1990, wurde ein Jahr darauf zu einer französisch-rumänischen Handelsgesellschaft und ist mit einer privaten Kapitaleinlage von 95% der erste Verlag in Rumänien, der es geschafft hat, sich vom staatlichen Monopol abzusetzen. Trotz der wirtschaftlich bedingten Schwierigkeiten hat der Verlag seine Produktion verdreifacht (von 29 Titeln im Jahr 1990 zu knapp 90 Titeln im Jahr 1993). Die Auflagenzahl beträgt bis zu 1,5 Millionen Exemplare/Jahr. Der Humanitas Verlag hat es geschafft, die Vorstellung über das Kulturobjekt ‚BUCH' auf dem rumänischen Buchmarkt radikal zu verändern. Durch seine Vorgaben in Sachen Layout, Umschlaggestaltung, Reihenkonzepte u.a. setzte der Verlag Standarde [sic!], um die kein rumänischer Verleger mehr herumkommt. Der Verlag verfügt über ein eigenes Vertriebsnetz. 1991 wurde in Bukarest die erste HUMANITAS-Buchhandlung eröffnet. Mittlerweile gibt es weitere 12 Buchhandlungen in den größten Städten des Landes. Zu gleicher Zeit sicherte sich der Verlag durch den Vertrieb über private Kleinhändler die ab absolute Unabhängigkeit vom staatlichen Vertriebsnetz. […] HUMANITAS ist bemüht, das literarische Erbe der rumänischen Zwischenkriegszeit in Gesamtausgaben zugänglich zu machen (*Mircea Eliade, Emil M. Cioran, Eugen Ionescu u.a.*). […] In der Folge des kommunistischen Publikationsverbotes und der Zensur ist der Nachholbedarf an Übersetzungen aus allen Bereichen sehr groß. Darum sind 2/3 der Bücher von HUMANITAS in Zusammenarbeit mit wichtigen europäischen und amerikanischen Verlagshäusern entstanden. (*Gallimard, Seuil, La Découverte, Routledge, Blackwell, Oxford University Press*)." (Abschlussbericht, Anhang, ebd.).

3. ein Kolloquium zur aktuellen deutschen Literatur, 4. ein Treffen der Buchverleger und Redakteure von Literaturzeitschriften, 5. eine Veranstaltung zum Thema „Deutsche Hörspiele in Rumänien", 6. schließlich ein nicht öffentliches Übersetzertreffen. Auf einige Veranstaltungen soll nun näher eingegangen werden.

Die Lesungen deutscher Autoren,[58] die Gerhard Csejka moderierte,[59] wurden in der „Kulturwochen"-Programmbroschüre mit einem Hinweis auf die historische Parallele zwischen Deutschland und Rumänien eingeleitet:

> „Seit 1989 sind Deutschland und Rumänien gewaltigen Veränderungen unterworfen worden. Die deutsche Vereinigung und die Befreiung vom Ceaușescu-Regime in Rumänien sind zu historischen Daten in der Geschichte geworden. Die Geschehnisse vergangener Jahre wurden zu großen Themen der deutschen Gegenwartsliteratur. […] Begegnungen mit rumänischen Autoren, Übersetzern und Verlegern sollen wiederum den deutschen Schriftstellern Einblicke in die Literaturszene Rumäniens in der heutigen Umbruchssituation geben."[60]

Wenn auf diesen Autoren-Lesungen einerseits die *Parallele* politischer Umbrüche und die Auseinandersetzung mit ihr in der Literatur betont wurden, brachte andererseits die Ausstellung des deutschen Buchinformationszentrums und des Goethe-Instituts in Bukarest zum Übersetzungstransfer von 1965–1995 die *Ungleichheit* auf dem Buch- und Übersetzungsmarkt Mitte der 1990er Jahre zum Ausdruck. In der Programm-Broschüre heißt es dazu:

58 Im Einzelnen lasen folgende Autorinnen und Autorin aus ihren Romanen: Marion Titze *Unbekannter Verlust* (Rowohlt 1994), Wolfgang Hilbig *Ich* (S. Fischer 1993), Brigitte Burmeister *Unter dem Namen Nora* (Klett Cotta 1994), Thomas Rosenlöcher *Die verkauften Pflastersteine* (Tagebuch, Suhrkamp 1990). Der aus der DDR gebürtige und später in die BRD ausgereiste Martin Ahrends las aus einer Erzählung vor (vgl. Programmbroschüre zur Deutschen Kulturwoche in Rumänien, 1995; LCB/LSR: AO 23).

59 Csejka, der zu einem der wichtigsten deutsch-rumänischen Kulturvermittler wurde, hatte Lehraufträge für rumänische Sprache, Literatur und Landeskunde an den Universitäten in Frankfurt am Main (1990 bis 1992) und in Mainz (1993–2003).

60 LCB/LSR: AO 23.

> „Hier östlicher, von diskontinuierlichem Erfahrungshunger bestimmter Übersetzungsdrang, dort westlicher, von satter Abgeschiedenheit diktierte Selektion, die meist nur durch das Engagement von überwiegend aus Rumänien stammenden Autoren und Übersetzern erfrischend aufgelockert wird. Weder der deutsche noch der rumänische Leser erfahren die spannendsten Entwicklungen der zeitgenössischen deutschen und rumänischen Literatur. Trotz deutscher Übersetzungen der Zeitgenossen Mircea Dinescu, Ana Blandiana und Norman Manea ist zum deutschen Buchmarkt nichts von der ‚80er Generation' durchgedrungen, die die rumänische Literatur erneuerte. Und der rumänische Leser erfährt ebenfalls wenig von zeitgenössischer deutscher Literatur.
> 1994 gab es nicht mehr als 23 Lizenzvergaben deutscher Verlage an ihre rumänischen Kollegen. Für rumänische Leser mag es interessant sein, diese Zahl mit jenen aus anderen Ländern der lateinischen Sprachfamilie zu vergleichen: in Frankreich erschienen 1994 247 Titel aus dem Deutschen, in Italien 304, in Spanien 372 und in Portugal (dessen Bevölkerungszahl nur halb so groß ist wie die Rumäniens) erschienen 42."[61]

Im Kontext der vorliegenden Studie ist schließlich das Konzept des nichtöffentlichen Übersetzertreffens von Interesse. Trotz der Bestimmung der Übersetzung als „interkultureller Dialog" fällt die Dominanz der deutschen Übersetzer, die Schwerpunktsetzung auf die Übersetzung deutscher Literatur ins Rumänische und die Adressierung an rumänische Übersetzer auf:

> „Literarische Übersetzungen bilden das Fundament für den interkulturellen Dialog. Sie verschaffen den Zugang zur Sprachkultur anderer Länder. Übersetzungen, so hat die Geschichte gezeigt, können wellenschlagende Veränderungen im Kultur- und Ideenaustausch verursachen. Das heißt: die Rezeption deutscher Literatur in Rumänien hängt wesentlich vom Umfang und von der Qualität von Übersetzungen aus dem Deutschen ab. So selbstverständlich diese Aussagen auch klingen mögen – die Verdienste des Berufsstandes, der sich

61 Ebd. Die Ausstellung „Deutsche Literatur auf Rumänisch. Rumänische Literatur auf Deutsch. 1965–1995" (24.–29. September 1995), zeigte 228 Büchern in rumänischer und 192 Büchern in deutscher Sprache.

> dem Ziel der Kulturvermittlung so explizit verschrieben hat, werden nur selten gewürdigt. Eine Sensibilisierung für dieses Medium der interkulturellen Kommunikation ist dringen notwendig, denn die Förderung – oder auch die Vernachlässigung – von literarischen Übersetzern zeitigt langanhaltende Wirkung. Das Übersetzertreffen am 25. Sept. 1995 bringt Übersetzer aus Deutschland und Rumänien zusammen. Von einer Poetik des Übersetzens wird die Rede sein, von den Paradoxien eines Berufsstandes, aber auch von den Möglichkeiten individueller Förderung.“[62]

Der abschließende Sachbericht von Jürgen Jakob Becker zum „Colloquium zur aktuellen Literatur und Übersetzertreffen“ bringt die Pluralisierung der Kulturvermittler und die um 1995 entstandene Mehrdimensionalität des deutsch-rumänischen Literaturaustausches gut zum Ausdruck. Beide Aspekte sind für die Verflechtung der Vermittlungsinstanzen im modernen Literaturbetrieb und ihre Internationalisierung charakteristisch, aber auch für das Ringen um nationale Identität, die im deutsch-rumänischen Austausch oft von ausgewanderten Deutschrumänen formuliert werden.[63]

62 Ebd. Referentinnen waren: Rosemarie Tietze (München): „Plädoyer für einen sicht- und hörbaren Übersetzer“, Barbara Antkowiak, die aus dem Serbokroatischen und Bulgarischen übersetzt und bis 1990 Verlagslektorin bei Volk & Welt (Berlin) war: „Der Weg in die freiberufliche Existenz. Erfahrungen von Übersetzern aus der ehemaligen DDR im Literaturbetrieb“ (wegen Erkrankung der Referentin wurde dieser Vortrag vorgelesen); Angela Sussdorff-di Ciriaco (Köln): „Übersetzer im Berufsverband. Förderungsmöglichkeiten für literarische Übersetzer aus Osteuropa“. Die Gesprächsleitung hatte der aus Siebenbürgen stammende Literaturkritiker, Publizist und Übersetzer Georg Aescht (Bonn); vgl. ebd.

63 „Es gehört zu den konkreten Resultaten dieser Tagung, daß Vertreter des deutschen Übersetzerverbandes sowie Frau Uerling-Folle von Inter Nationes zu einem mehrtägigen Arbeitsaufenthalt nach Bukarest kommen wollen, um hierbei hilfreich zur Seite zu stehen. Auf rumänischer Seite will sich die Fundația Culturală Română und besonders die Übersetzerin Catrinel Pleșu für dieses Projekt engagieren. Dieselbe Institution plant außerdem in ihrem Verlag die Publikation von Werken deutscher Autoren, die an den Deutschen Kulturwochen teilgenommen haben. […] Sollten ihre Werke in den kommenden Jahren einer rumänischen Leserschaft zugänglich sein, ist dies kein geringer, vielmehr ein unserem Engagement in die Kulturwochen adäquater Erfolg.“ Ebd.

Rumänische Literatur im Rahmen des *Übersetzungsförderungsprogramms für Belletristik aus Mittel- und Osteuropa* (1993–2009)

In der ersten Hälfte der 1990er Jahre begann eine neue Phase der Übersetzungsförderung, die auch die rumänische Literatur betraf. Denn 1993 wurde vom Auswärtigen Amt, von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und von der Berliner Senatsverwaltung für Kultur ein „Übersetzungsförderungsprogramm für Belletristik aus Mittel- und Osteuropa" ins Leben gerufen und am LCB angesiedelt. In diesem Förderprogramm kommt die „Verschiebung des geopolitischen Schwerpunkts der deutschen Auswärtigen Kulturpolitik" zum Ausdruck, denn das auf den Import von Literatur ausgerichtete Förderprogramm ging „mit dem Prozess der Neuordnung der Zuständigkeiten in der Kulturpolitik und Kulturförderung der Länder des ehemaligen Ostblocks sowie mit der institutionellen Neuaufstellung des gesamten dortigen Kultur- und Literaturbetriebs einher."[64]

Das Förderprogramm füllte – wie Slávka Rude-Porubská dargelegt hat – eine strukturelle Lücke sowohl im sich umstrukturierenden Literaturmarkt in den Ländern Osteuropas wie auch im Bereich der damaligen Fördermöglichkeiten. In der dreifachen Schwerpunktsetzung des Förderprogramms spiegeln sich Merkmale der Strukturveränderung des literarischen Marktes, der Verlage und der Institutionen der Literaturvermittlung sowie der sich verändernde Literaturbegriff von der Orientierung an einer internationalen literarischen Moderne, über Autoren-Treffen, politische und ästhetische Dissidenz bis hin zu einer professionalisierten, im Rahmen kulturpolitischer Förderung markt- und international anschlussfähigen Literaturproduktion wider:

> „Erstens wurde der Begriff der förderwürdigen zeitgenössischen Literatur bewusst breit angesetzt, sodass neben den Übertragungen von Prosa und Lyrik auch Gattungen wie Autobiographie, Essays, Drama oder Jugendbuch gefördert werden konnten. Zweitens galt die Aufmerksamkeit denjenigen Werken, die bis zur politischen Wende auf dem deutschen Buchmarkt gar nicht oder

64 Rude-Porubská 2014: 180.

> nicht vollständig publiziert werden konnten. Schließlich sollte das Augenmerk auf die literarische Produktion der sogenannten kleinen Sprachen gerichtet werden, die gewisse Chancen auf erfolgreiche Vermarktbarkeit im deutschen Buchhandel hatten. Mit seiner vielfältigen Veranstaltungstätigkeit und seinem Gastaufenthaltsprogramm, das sich vorrangig an Autoren aus den mittel- und osteuropäischen Ländern richtet, schuf darüber hinaus das Literarische Colloquium Berlin (LCB) als Träger des Übersetzungsförderprogramms Plattformen einer weiterführenden Literaturvermittlung.“[65]

Das LCB wurde damit beauftragt, die kulturpolitisch zur Verfügung gestellten Fördermittel von ca. 70.000 Euro in Auswahlverfahren an die sich bewerbenden Verlage zu verteilen. Damit kam dem LCB eine zentrale Funktion bei professionellen Übersetzungsförderung zu, die die Umbrüche der literarischen und verlegerischen Felder in Mittel- und Südosteuropa begleitete.

Welche Autoren und welche Titel wurden nun von welchen Übersetzern mit Hilfe dieses Förderprogrammes übersetzt und in welchen Verlagen publiziert? Zunächst ein Blick auf die Statistik: Von insgesamt 246 Übersetzungen, die im Rahmen des Projektes von 1993 bis 2009 gefördert wurden, stammen aus dem Rumänischen 7 Titel (knapp 3%). Nach dem Russischen (95 Titel = fast 39 %), Polnischen (40 / 16%), Ungarischen (23 / 9%), Tschechischen (20 / 8%), Albanischen (10 / 4%) und Serbokroatischen (9 / 3,7%) nimmt damit die Übersetzung aus dem Rumänischen die siebte Stelle im „Übersetzungsförderungsprogramm“ ein, zusammen mit dem Ukrainischen, aus dem ebenfalls 7 Titel übersetzt wurden. Statistisch auffällig ist hierbei der quantitativer Sprung zwischen den ersten vier Sprachen und allen anderen Sprachen, die bei oder unter 10 % liegen und zu der auch Rumänisch gehört: unmittelbar vor ihr Albanisch (10 / 4%), Serbokroatisch (9 / 3,7%), gleichrangig Ukrainisch und nach ihr: Kroatisch, Bosnisch, Serbisch, Estnisch, Bulgarisch, Litauisch, Weißrussisch, Lettisch, Slowakisch, Slowenisch, Jiddisch und Mazedonisch. Diese zuletzt genannte Gruppe umfasst ca. ein Viertel der geförderten Titel.

65 Ebd.: 182. Rude-Porubská beruft sich bei der Schwerpunktsetzung auf ein Gespräch mit Jürgen Jakob Becker, stellvertretender Leiter des LCB und Geschäftsführer des Deutschen Übersetzerfonds, vom 23.6.2009.

Das Verhältnis der im Rahmen des Förderprogramms ins Deutsche übersetzen rumänischen Werke zu allen belletristischen Titeln, die der *IT* für die Zeit von 1993 bis 2009 angibt, beträgt 7 zu 153, also ca. 4,6%. Dabei ist auffällig, dass der sprunghafte Anstieg und höchste Wert von 20 Titeln im Jahr 1998 (im Vergleich: 1997: 7, 1999: 4 Titel) sich auch im Übersetzungsförderungsprogramm widerspiegelt: 1998 wurden 3 der insgesamt 7 Übersetzungen aus dem Rumänischen gefördert, d.h. ca. 43 %.

Die konkreten geförderten übersetzten Titel sind in chronologischer Folge:

- Mircea Cărtărescu: Nostalgia. Aus dem Rumänischen von Gerhardt Csejka. Berlin: Volk & Welt 1997;
- Gefährliche Serpentinen. Anthologie Rumänischer Lyrik. Hg. von Dieter Schlesak. Verschiedene Übersetzer, Berlin: Druckhaus Galrev 1998;
- Gellu Naum: Rede auf dem Bahndamm über die Steine. Aus dem Rumänischen von Oskar Pastior. Zürich: Ammann Verlag 1998;
- Dumitru Tsepeneag: Hotel Europa. Aus dem Rumänischen von Ernest Wichner. Berlin: Alexander Fest Verlag 1998;
- Das Spiel vom Leben und Tod. Rumänische Theaterstücke des 20. Jahrhunderts. Hg. und übersetzt von Beat Föllmi und Magdalena Popescu. Zürich: Carciofoli Verlagshaus 2002;
- M. Blecher: Vernarbte Herzen. Aus dem Rumänischen von Ernest Wichner. Berlin: Suhrkamp Verlag 2006;
- Gellu Naum: Pohesie. Sämtliche Gedichte. Aus dem Rumänischen von Oskar Pastior u.a. Basel, Weil a.R.: Urs Engeler Editor 2006.

Die Förderung der Übersetzung von Anthologien (hier rumänischer Lyrik und Theaterstücke) sowie von Werkausgaben klassischer Autoren (hier der Gedichte von Gellu Naum, die durch die Übersetzung von Pastior eine zusätzliche symbolische Aufwertung erhielten) stellen eine typischen Art der ‚Grundlagenförderung' dar, um eine ‚anspruchsvolle' Literatur, die auf dem Markt ein Negativgeschäft wäre, bekannt zu machen. Bei den geförderten Roman-Übersetzungen sind zusätzliche ‚Konsekrationswege' zu erkennen: So blieb der 1997 in der Übersetzung von Gerhardt Csejka im Verlag Volk & Welt

erschienene Roman *Nostalgia* von Mircea Cărtărescu zunächst ohne Erfolg. Durch die massive Umstrukturierung und Privatisierung der Verlagslandschaft ab den 1990er Jahren mussten viele aus der DDR stammende Verlage ihre Buchproduktion einstellen, so auch Volk & Welt, der wichtigste Verlag für internationale Gegenwartsliteratur in der DDR, der 2001 an Random House (Bertelsmann) verkauft wurde.[66] Cărtărescus Ruf als bedeutendster rumänischer Autor seiner Generation wurde in Deutschland erst durch die (unveränderte) Neuerscheinung des Romans im Suhrkamp Verlag 2009 besiegelt. Der Klappentext der Suhrkamp-Ausgabe präsentiert den Roman folgendermaßen:

> „*Nostalgia,* das geniale Prosadebüt von Mircea Cărtărescu, erzählt von Kindheit und Jugend im Bukarest der sechziger und siebziger Jahre. Im Licht der Erinnerung, die aus den Empfindungen aller Sinne aufersteht, gewinnen die Schauplätze eine überwältigende Präsenz."[67]

Mit der Darstellung der Schauplätze Rumäniens in „überwältigende[r] Präsenz" avancierte Cărtărescu zum Autor einer surrealistischen ‚Posthistoire', einer nicht-westliche ‚Postmoderne' jenseits spielerischer Beliebigkeit. Wenn Cărtărescus Roman erst über verlegerische Umwege Anerkennung fand, so erschien Blechers Roman 2006 direkt bei Suhrkamp, da es sich bereits um einen klassischen Autor der Moderne handelt:

> „*Aus der unmittelbaren Unwirklichkeit* von M. Blecher (1909–1938) gilt als ein Meilenstein der mitteleuropäischen Moderne. Ernest Wichners Übersetzung – mit Herta Müllers leidenschaftlichem Plädoyer, Blecher zu lesen, als Nachwort – ist als Band 1367 der Bibliothek Suhrkamp erschienen. Nun folgt der 1937, ein Jahr nach der *Unmittelbaren Unwirklichkeit,* erstmals veröffentlichte autobiographische Roman *Vernarbte Herzen*. Erzählt wird die Geschichte des 21jährigen Emanuel, eines rumänischen Chemiestudenten in Paris, der an Knochentuberkulose erkrankt und fast ein Jahr in einem französischen Sanatorium am Atlantik verbringt. Er gerät in die Gesellschaft der Kranken, eine

66 Vgl. Links 2009: 254–258.

67 Klappentext (https://www.suhrkamp.de/buch/mircea-c-rt-rescu-nostalgia-t-9783518420744).

faszinierende Welt für sich, aus der sich selbst die Geheilten nur schwer wieder befreien können."[68]

Mit dem Hinweis auf Blechers Roman *Aus der unmittelbaren Unwirklichkeit*, der als europäischer Klassiker der Moderne gilt, versuchte Suhrkamp den zweiten, nun erstmals von Ernest Wichner ins Deutsche übersetzen Roman in diese Traditionslinie einer „mitteleuropäischen Moderne" einzuschreiben. Unterstützt wird dieses Bestreben durch ein Nachwort der deutschrumänischen Autorin und späteren Nobelpreisträgerin Herta Müller. Allein die Aufnahme Blechers in die „Bibliothek Suhrkamp" stellt eine symbolische Nobilitierung dar.

Auch im Falle des von Wichner übersetzten Romans von Dumitru Tsepeneag *Hotel Europa* spielt der Suhrkamp Verlag eine zentrale Rolle bei einer ‚Nobilitierung', die sich an der klassischen Moderne und ihrer Weltliteratur orientiert. Sie erfolgte hier ebenfalls erst im zweiten Anlauf nach einem Verlagswechsel, denn die geförderte Erstübersetzung erschien 1998 zunächst im Alexander Fest Verlag und erst 2000 in einer Neuauflage im Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Dumitru Tsepeneag, der bereits 1971 nach Paris emigrierte und seitdem auf Rumänisch und auf Französisch schreibt und in Frankreich bereits seit längerem bekannt war, wurde mit dem Roman *Hotel Europa* erstmals dem deutschen Publikum präsentiert. Mit seinem Titel, der auf das Kollektivsymbol des ‚gemeinsamen Hauses Europa' anspielt, zeigt der Roman eine europäisch relevante Thematik an. Die lebensbiographische Elemente des Autors aufnehmende Handlung spielt in der Zeit nach dem Fall Ceaușescus. Wenn der Protagonist und Erzähler in diesem wahlweise die Gestalt eines Hotels oder eines Bettlerasyls einnehmenden Europa ein wenig zur Ruhe käme, „dann könnte Monsieur Soundso, Schriftsteller und vor Jahren aus Rumänien nach Frankreich emigriert, vielleicht endlich seinen großen Roman über die europäischen Verwirrungen nach 1989 schreiben", heißt es im Klappentext.

Hinsichtlich der Übersetzungen rumänischer Literatur ins Deutsche lässt sich für den Zeitraum seit der ‚Wende' 1989/90 bis zur Gegenwart Folgendes feststellen: Mit Ausnahme von Max Blecher werden vor allem Gegenwarts-

68 Klappentext (https://www.suhrkamp.de/buch/m-blecher-vernarbte-herzen-t-9783518223994).

autoren übersetzt. Auffällig ist, dass es dabei in der Hauptsache noch immer deutschrumänische Übersetzer und Schriftsteller sind, die rumänische Literatur nach Deutschland vermitteln (ab den 1990er Jahre vor allem Ernest Wichner, später kommt noch Georg Aescht hinzu). Der Moderne-Bezug der für Übersetzungen ausgewählten Autorinnen und Autoren nimmt ab bzw. er weicht einer unbestimmten Referenz auf eine „mitteleuropäische Moderne" (Suhrkamp). Die Abnahme ästhetischer Moderne-Kriterien hängt zum einen mit der sogenannten „Postmoderne" zusammen. Max Blecher und Mircea Cărtărescu werden den deutschen Lesern nochmals als Vertreter großer transnationalen literarischer Richtungen wie dem Surrealismus und dem daran anschließenden Postmodernismus präsentiert. Diese (post-)modernen Bezüge wandeln sich aber im Verlauf der 1990er und 2000er Jahre mehr und mehr zu subjektiven und regionalen Identitätsbestimmungen. Die aus spezifisch rumänischer Perspektive formulierten Identitätsthemen werden in der westlichen Rezeption vor allem im Zusammenhang mit der veränderten kulturellen Identität Europas wahrgenommen. Einen besonderen Fall stellt dabei die Autorin Carmen-Francesca Banciu dar, die teils auf Rumänisch, teils auf Deutsch schrieb und in den 1980er Jahren vom Ceausescu Regime selbst verfolgt wurde. Nach der ‚Wende' lebte sie Berlin und im westlichen Ausland. Ihre Bücher, die die jüngste Vergangenheit Rumäniens thematisieren und anfänglich noch aus dem Rumänischen übersetzt wurden (u.a. von Ernest Wichner und Georg Aescht), hatten in den 1990er Jahren in Deutschland durchaus Erfolg.

Literarische Vielfalt und Vernetzung: Rumänische Gegenwartsliteratur auf dem europäischen Markt der eingeschränkten Aufmerksamkeit (seit 2008)

2007 trat Rumänien – zusammen mit Bulgarien – der Europäischen Union bei. Dieser Beitritt hatte auch unmittelbare Auswirkungen auf die Übersetzungsströme und Wahrnehmung rumänischer Literatur. In diesem Zusammenhang ist vor allem das Netzwerk „TRADUKI" zur Förderung von Übersetzungen zu nennen. Hervorgegangen aus einer Initiative der S. Fischer-Stiftung, beteiligen sich an dem Netzwerk seit 2008 Kultur- und

Außenministerien zahlreicher Länder.[69] In der programmatischen Selbstdarstellung des Netzwerkes heißt es:

> „TRADUKI verbindet durch Bücher, Übersetzungen und zahlreiche andere Literaturprojekte den Südosten Europas mit dem deutschsprachigen Raum und auch die südosteuropäischen Nachbarn untereinander. In den vergangenen Jahren hat sich ein intensiver und vielfältiger Austausch entwickelt: zwischen den Sprachen und Literaturen, den Leser*innen und Verleger*innen, zwischen den Literaturszenen in vierzehn europäischen Ländern. Dabei ist TRADUKI nicht allein im literarischen und kulturellen Austausch aktiv, TRADUKI ist auch ein zivilgesellschaftliches Projekt mit europapolitischer Komponente."[70]

Sinn und Zweck des (südost-)europäischen Netzwerks zur Förderung von Übersetzungen liegen also in der Verbindung mehrerer Funktionen, wie sie auch bereits in den Veranstaltungen des LCB angelegt waren: dialogische Kulturpolitik, Schaffung literarischer Vielfalt (Diversität), Anschlussfähigkeit an den Buchmarkt und Professionalität verbinden sich, um eine Publikation wie auch Rezeption von Autorinnen und Autoren zu ermöglichen, die ohne diese Unterstützung kaum möglich wären.

An dem Netzwerk beteiligt sich auch das Ministerium für Kultur Rumäniens. Eine Recherche in der Datenbank von „TRADUKI" ergab, dass bislang (Stand: 2022) 38 Übersetzungen von deutschsprachigen Titeln ins Rumänische gefördert wurden, davon sind ca. 8 nicht der Gegenwartsliteratur im engeren

69 „TRADUKI, ein literarisches Netzwerk, dem das Bundesministerium für Europa, Integration und Äußeres der Republik Österreich, das Auswärtige Amt der Bundesrepublik Deutschland, die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, die Interessengemeinschaft Übersetzerinnen Übersetzer (Literaturhaus Wien) im Auftrag des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport der Republik Österreich, das Goethe-Institut, die Slowenische Buchagentur JAK, das Ministerium für Kultur der Republik Kroatien, das Ressort Kultur der Regierung des Fürstentums Liechtenstein, die Kulturstiftung Liechtenstein, das Ministerium für Kultur der Republik Albanien, das Ministerium für Kultur und Information der Republik Serbien, das Ministerium für Kultur und nationale Identität Rumäniens, das Ministerium für Kultur von Montenegro, das Ministerium für Kultur der Republik Nordmazedonien, das Ministerium für Kultur der Republik Bulgarien, die Leipziger Buchmesse und die S. Fischer Stiftung angehören". Diese Angabe erscheint in Büchern, deren Übersetzung gefördert wurde.

70 https://traduki.eu/ueber-traduki/ (zuletzt abgerufen am 1.4.2022).

Sinne zuordbar.[71] Eine Analyse der rumänischen Verlage, ihrer Verlagsstrategien und Verbindungen zu den jeweiligen Pendants der deutschsprachigen Erstveröffentlichung, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann, würde weiteren Aufschluss über die Strukturveränderungen der Verlagslandschaft in Rumänien wie auch über die kulturpolitisch erweiterte, ‚nicht-ökonomische Ökonomie' dieser zumeist unrentablen und daher von alleine nicht marktfähigen Literatur, die aber einen literarisch-symbolischen und (außen-)kulturpolitischen Wert hat, geben. An dieser Stelle muss auch erneut auf den *IT* verwiesen werden, der insbesondere für die Zeit nach der Wende bis 2008/09 einen guten Index für die allgemeine Entwicklung der Übersetzungsströme zwischen der deutschen und der rumänischen Sprache bietet.

Auch die Vermittlung rumänischer Gegenwartliteratur im Umfeld des LCB nimmt nach dem EU-Beitritt Rumäniens eine neue, den Europa-Diskurs mitgestalteten Form an, wie das von Ilma Rakusa und Michael M. Thoss 2009 herausgegebene Sonderheft von *Sprache im technischen Zeitalter* zeigt.[72] Dokumentiert ist hier eine Veranstaltungsreihe zum Thema „European Borderlands: Revolution und Literatur 1989–2009", die die neuen Grenzziehungen und das Grenzüberschreitende der Literatur thematisierte und später vom Kulturkreis der Bundes Deutscher Industrieller mit dem ersten Deutschen Kulturförderpreis ausgezeichnet wurde. Die Veranstaltungsreihe „European Borderlands" umfasste mehrere Stationen: 2006 in Lemberg (Lwiw) in der Ukraine und 2007 die Buchmesse in Leipzig sowie eine Veranstaltungsreihe an drei literarischen Zentren in Rumänien (Bukarest, Iaşi und Chişinău). Die in der LCB-Zeitschrift dokumentierten Beiträge rumänischer Autorinnen und Autoren stammen von Iulian Cio-can (geb. 1968 in Chişinău), Dumitru Crudu (geb. 1967 in Flutura/ Moldau), Nichita Danilov (geb. 1952 in Muşeniţa Climăuţi), Mircea Dinescu (geb. 1950 in Slobozia) und Filip Florian (geb. 1968 in Bukarest). Die ‚Rangfolge' zeigt sich bereits bei den Übersetzern: Während erstere Autoren von der ‚Nachwuchsübersetzerin' Eva Wemme (geb. 1973), die 2007 an der „Übersetzer-Werkstatt" des LCB teilgenommen hat, übertragen wurden, übernahmen die etablierten, aus Siebenbürgen und dem Banat stammenden Übersetzer

71 https://database.traduki.eu/ (zuletzt abgerufen am 1.4.2022).

72 Zur rumänischen Literatur in der Zeitschrift vgl. auch Schuller 2008: 183.

Georg Aescht und Werner Söllner die Übersetzung der bei Suhrkamp erscheinenden Autoren. Abgesehen vom rumänischen ‚Star' Mircea Dinescu, von dem hier allerdings keine neue Literatur, sondern nur Gedichte aus seinem 1989 bei Suhrkamp erschienen Band *Exil im Pfefferkorn* veröffentlicht sind, hat es bislang nur noch Filip Florian mit seinem bei Suhrkamp veröffentlichen Roman *Kleine Finger* (2008) geschafft, eine sichtbare und literarisch angesehene Position im deutschen Buchmarkt zu erlangen. Trotzdem blieb er wie alle anderen genannten Autorinnen und Autoren in Deutschland eher ‚Geheimtipps', denn in der Folge wurde von ihm nichts mehr übersetzt.

Als letzte Station der deutsch-rumänischen Literaturvermittlung im Umfeld des LCB sei abschließend auf eine weitere Ausgabe der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* von 2017 eingegangen. Der Anlass der Präsentation „Neue Lyrik aus Rumänien" wird im Klappentext ohne Umschweife benannt:

> „Auf der nächsten Leipziger Buchmesse im März 2018 wird Rumänien das Gastland sein. Deshalb steht die rumänische Poesie im Zentrum der vorliegenden Ausgabe von ‚Sprache im technischen Zeitalter', damit wollen wir die große rumänische Literaturtradition feiern, die seit je enge Beziehungen nach Mitteleuropa hat."[73]

Die Gedichtauswahl ist hier nicht mehr ästhetisch begründet, sondern allein durch den Verweis auf die Leipziger Buchmesse,[74] zu der das LCB seit der Vergabe des Leipziger Buchpreises 2005 eine enge, beratende Verbindung hat. Das kultur- und literaturgeographische Schlagwort von den seit jeher bestehenden „engen Beziehungen nach Mitteleuropa" hat dabei die explizite Nennung einer Teilhabe am ‚Moderne-Meridian' ersetzt. Anstelle einer literarischen Moderne geht es – komplementär zur Buchmesse mit Länderschwerpunkt – vor allem um die Neuentdeckung des Kulturraums Rumäniens. Dabei wird die Funkti-

73 Klappentext zu SPRITZ 2017.

74 Wie eine Stichprobe zeigte, sind von den 40 übersetzten Werken nur drei vom „Traduki"-Netzwerk gefördert und eher in kleinen Verlagen erschienen. Bei der deutlich erhöhten Anzahl von Übersetzungen, die zur Buchmesse erscheinen, scheinen also Förderprogramme keine besondere Rolle zu spielen. Vielmehr stellen die Buchmessen mit ihren Länderschwerpunkten kurzzeitig selbst eine „Marktfähigkeit" der Titel her.

on der Übersetzung als ‚Tür-Öffner' einer oftmals weiterhin oder erneut mit Vorurteilen besetzen Kultur explizit genannt.[75]

Die Zeitschriften-Ausgabe beinhaltet „ausgewählte Texte des aktuellen Nachwuchses der Dichterinnen und Dichter in Rumänien", wobei nicht mehr zwischen deutschrumänischen und rumänischen Autoren unterschieden wird: Radu Vancu (geb. 1978 in Sibiu/Hermannstadt), Svetlana Cârstean (geb. 1969 in Botoşani), Rita Chirian (geb. 1982 in Botoşani), Dan Coman (geb. 1975 in Gersa), Teodora Coman (geb. 1976 in Sibiu/Hermannstadt), Domnica Drumea (1979 in Râmnicu Vâlcea), Teodor Dună (geb. 1981 in Ilfov), Claudiu Komartin (geb. 1983 in Bukarest) und Ştefan Manasia (geb. 1977 in Piteşti). Es handelt sich um Nachwuchsautoren, die noch kaum bekannt sind und im Allgemeinen noch nicht – oder nur in Ausnahmefällen – auf Deutsch veröffentlicht haben. Übersetzt wurden sie von Übersetzern, die dem LCB nahestehen: Ernest Wichner (Chirian, Dună), Georg Aescht (D. Coman, Komartin) und dem 1987 geborenen und 2000 emigrierten Nachwuchsübersetzer, Lyriker und Herausgeber Alexandru Bulucz (Vancu, Cârstean, T. Coman, Manasia). Weder werden sie als Gruppe noch werden ihre Gedichte in größere stilästhetische, gar Moderne-Zusammenhänge eingeordnet. Eher geht es um einen lockeren ‚Generationen'-Begriff und um das Prinzip der ‚Neuentdeckung' in der breiten Vielfalt von lyrischen Stimmen, die im Kontext eines Länderschwerpunktes der Buchmesse um das knappe Gut der Aufmerksamkeit und der literarischen Anerkennung konkurrieren. Trotz der etablierten Übersetzer hat keine der Autorinnen und keiner der Autoren bislang eine dauerhafte Präsenz in deutschen Verlagen erlangen können.

Übersetzungen bilden eine wichtige Hilfe, zumindest kurzfristig in einem eingeschränkten Rezeptionskreis sichtbar zu werden. Diese Aufmerksamkeitsökonomie ist aber im Unterschied zur marktökonomisch fundierten kurzfristigen Sichtbarkeit von internationalen übersetzten (Prosa-)Bestsellern – wofür es seit der „Wende" allerdings quasi kein einziges aus dem osteuropäischen Literaturen stammendes Beispiel gibt, so auch nicht aus der rumänischen Literatur

75 „Als Gastland will Rumänien mit jungen Autoren ein Tor zur neuen rumänischen Kultur öffnen. Dazu wurden extra 40 Werke ins Deutsche übersetzt", so die Pressemitteilung der Leipziger Buchmesse, die vielmals in der Berichterstattung wörtlich übernommen wurde.

– durch ein in die Breite gegangenes Fördernetzwerk vermittelt. Neben literarischen ‚Neuentdeckungen' zählen hier vor allem literarische Stimmen, die direkt oder indirekt zum aktuellen kulturpolitischen Europa-Diskurs beitragen.[76] Wie allgemein wird also auch rumänische Gegenwartsliteratur einerseits über einen immer schwächer und seltener werdenden ‚Moderne-Meridian' und einem ‚klassischen' Welt- bzw. Europaliteratur-Begriff vermittelt. Insbesondere der Suhrkamp-Verlag und die wenigen in sein Programm aufgenommenen rumänischen Autoren repräsentieren noch diese literarische Legitimationstradition. Andererseits setzte sich ein neuer, internationaler Literaturbegriff durch, der einen ‚nicht-ökonomischen', kulturpolitisch geförderten Buchmarkt ausprägte. Dieser ‚geschützte Markt' folgt den Leitwerten kultureller Vielfalt (Diversität) und Vernetzung. Das Prinzip der „(Neu-)Entdeckung" durch geförderte Übersetzungen, das das marktökonomische Prinzip der Aufmerksamkeit abfedert, ist hier oftmals in die Produktion eines kulturpolitischen Diskurses vom ‚Europas der Regionen' eingebunden.

So hat „TRADUKI" die Übersetzungsförderung des LCB nach dem Auslaufen seines großen, vom Auswärtigen Amt der Bundesrepublik finanziell geförderten Übersetzerprogramm von 1993–2009 im engeren Sinne abgelöst. Die anschließenden kleinere Übersetzungs- und Vermittlungsarbeiten rumänischer Literatur folgen auch im Umfeld des LCB den größeren, von der Kulturpolitik und den Buchmessen vorgegebenen Anlässen. Dabei kann das LCB noch zum Teil aus seinen eigenen ‚Ressourcen', insbesondere aus den in den 1990er Jahren initiierten „Übersetzerwerkstätten" schöpfen. Große ästhetische ‚Moderne'-Akzente, wie sie einst Pastior setzte, sind in diesem Rahmen allerdings nicht mehr möglich. Stattdessen werden lyrische „Generationen" ausgerufen, die oft nur Momentaufnahmen darstellen, da sich die Sichtbarkeit mit der Zeit stark unterscheidet. Aufmerksamkeit erlangen die rumänischen Nachwuchsautorinnen und Autoren weniger in ästhetischer als

76 Vgl. z. B. den auf der Leipziger Buchmesse 2018 u.a. von Bertelsmann organisierten „Europäischen Autorengipfel" auf dem „Blaue Sofa" (https://www.bertelsmann.de/news-und-media/nachrichten/das-blaue-sofa-laedt-20-autorinnen-und-autoren-zum-europaeischen-autorengipfel-ein.jsp) oder die diversen von „Traduki" organisierten Veranstaltungen („Es gibt was zu entdecken. Aus dem Leben europäischer Minderheiten", https://traduki.eu/wp-content/uploads/2020/10/Traduki-Flyer-2018.pdf).

in thematischer Hinsicht. Ihre Einordnung in Fragen der sich wandelnden kulturellen Identität Europas hat seit den 2000er Jahren durch den EU-Beitritt Rumäniens und durch die Begleitung der Buchmessen mit Europa-Diskursen weiter zugenommen. Eine der wenigen Ausnahmen, die sich stärker mit ästhetischen Moderne-Bezügen verbinden, stellt die ‚Neuentdeckung' und relativ späte Übersetzung der Werke von Gabriela Adameşteanu dar.[77] Ihr 1983 auf Rumänisch geschriebener Roman *Der gleiche Weg an jedem Tag* erschien erst 2013 in der Übersetzung von Georg Aescht. Der Roman *Verlorener Morgen* von 2008 erschien dann ‚nur' noch mit einem Abstand von 10 Jahren, also 2018 in der „Anderen Bibliothek" in der Übersetzung von Eva Ruth Wemme. Die Karriere der 1973 in Paderborn geborene Übersetzerin, die auch Werke von Ion Luca Caragiale (1852–1912), Mircea Cărtărescu, Nora Iuga (geb. 1931; ebenfalls Übersetzerin, aber aus dem Deutschen ins Rumänische), wie auch von jüngeren Autorinnen und Autoren wie T.O. Bobe (geb. 1969) und Nicoleta Esinencu (geb. 1978) aus dem Rumänischen ins Deutsche übertragen hat, begann wiederum im LCB: 2007 nahm sie hier an einer „Übersetzungswerkstatt" und 2010 an einer „Autorenwerkstatt" teil. Für die Übersetzung von Gabriela Adameşteanus Roman *Verlorener Morgen* erhielt sie 2019 den Übersetzerpreis der Leipziger Buchmesse.

Bibliographie

Quellen und Primärtexte

Archivbestand des Literarischen Colloquiums Berlin im Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg [LCB/LSR]

Buch und Buchhandel in Zahlen (2021), hrsg. vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels.

Diversity Report (2020), hg. von Rüdiger Wischenbart, Miha Kovač und Michaela Anna Fleischhacker. In: https://www.dropbox.com/s/t9em3m8h36qsah8/2020_final_final_opt.pdf?dl=0 (letzter Zugriff: 4.4.2022).

77 Auch für diesen Hinweis danke ich Iulia Dondorici.

„Rumänische Zitate" (1970). In: *Akzente*, Jg 17/1970, H. 6, S. 519–552.
Sprache im technischen Zeitalter [SPRITZ] (2009), Sonderheft: European Borderlands.
Sprache im technischen Zeitalter [SPRITZ] (2017), 4, Nr. 224.
Translators on the cover (2022). *Multilingualism & Translation. Report of the open method of coordination (OMC) Group of EU Memer States Experts*. Luxemburg: Publications Office of the European Union 2022

Sekundärtexte

Albrecht, Jörn (1989): „Die literarische Handelsbilanz Europas im Spiegel der Übersetzungen. Vorstellung eines Projekts". In: Pöckl, Wolfgang (Hg.): *Literarische Übersetzung. Beiträge zur gleichnamigen Sektion des XXI. Romanistentags in Aachen (25.–27. September 1989)*. Bonn, S. 31–48.
Becker, Jürgen Jakob Becker (2013): „Kleine Chronik des Literarischen Colloquiums Berlin". In: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 206, Mai, S. 185–255.
Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Casanova, Pascale (2008): *La république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil.
Gabanyi, Anneli Ute (1978): „Rumänische Literatur in Deutschland". In: *Die zeitgenössischen Literaturen Südosteuropas. 18. Internationale Hochschulwoche der Südosteuropa-Gesellschaft. 3.–7. Oktober 1977 in Tutzing*. München: Selbstverlag der Südosteuropa-Gesellschaft, S. 133–141.
Links, Christoph (2009): *Das Schicksal der DDR-Verlage. Die Privatisierung und ihre Konsequenzen*. Berlin: Chr. Links Verlag.
Pastior, Oskar (1983): „Vom geknickten Umgang mit Texten wie Personen". In: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 86/15. Juni, S. 178–183.
Popa, Iona (2010): *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme* (1947–1989). Paris: CNRS Éditions.
Rude-Porubská, Slávka (2014): *Förderung literarischer Übersetzung in Deutschland. Akteure – Instrumente – Tendenzen*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 180–192.

Schlesak, Dieter (1997): „Posthumer Blick aus der Zukunft in dieser verspäteten Zeit. Ein Nach Wort". In: *Gefährliche Serpentinen. Rumänische Lyrik der Gegenwart*. Herausgegeben von Dieter Schlesak. Berlin: Druckhaus Galrev, S. 365–391.

Schlesak, Dieter (2010): „Die Schule der Schizophrenie. Oskar Pastiors Spitzelberichte". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.11.2010: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/oskar-pastiors-spitzelberichte-die-schule-der-schizophrenie-1582944.html) (letzter Zugriff: 29.3.2022).

Schuller, Horst (2008): „Effizienz- und Qualitätsmuster im rumänisch-deutschen Übersetzungs-Prozess". In: *Germanistische Beiträge* Sibiu/Hermannstadt, Nr. 24, S. 181–221 (online unter: https://docplayer.org/16427656-Effizienz-und-qualitaetsmuster-im-rumaenisch-deutschen-uebersetzungsprozess-horst-schuller.html (letzter Zugriff: 1.06.2022).

Text+Kritik (2010), Sonderband XII/12: *Versuchte Rekonstruktion – Die Securitate und Oskar Pastior*. Hg. von Ernest Wichner. München: Text+Kritik.

Urválek, Aleš (2021): „‚Diagonallinie der goldenen Mitte' zwischen Eigenem und Fremdem. Konstellationen der frühnachkriegsdeutschen Internationalisierung am Beispiel von *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*". In: Michael Peter Hehl, Heribert Tommek (Hg.): *Transnationale Akzente: Zur vermittelnden Funktion von Literatur- und Kulturzeitschriften im Europa des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Peter Lang (Studien zur Geschichte europäischer Periodika, Bd. 2), S. 79–100.

Iulia Dondorici*

Migration et plurilinguisme dans les littératures roumaines du XVIIe au XXe siècle

Cet article porte sur la question de la migration et du plurilinguisme dans les littératures roumaines entre le XVIIe et le XXe siècle. J'entreprendrai de mettre en évidence l'ampleur jusqu'ici largement ignorée de ces deux phénomènes tout au long de leur histoire. À partir d'études de cas portant sur trois périodes constitutives des littératures roumaines, je montrerai que ces dernières n'ont jamais été ni monolingues ni monoculturelles ; tout au contraire, elles se définissent par un plurilinguisme qui, dans ses différentes constellations historiques, a souvent été lié à toute une série de phénomènes migratoires, ainsi qu'aux transferts littéraires entre plusieurs aires linguistiques et culturelles.

This article deals with the issue of migration and plurilingualism in Romanian literature between the 17th and the 20th centuries. I will attempt to highlight the hitherto largely ignored extent of these two phenomena throughout their history. Based on case studies of three constituent periods of Romanian literature, I will show that Romanian literature has never been either monolingual or monocultural; on the contrary, it is defined by a plurilingualism which, in its different historical constellations, has often been linked to a whole series of migratory phenomena, as well as to literary transfers between several linguistic and cultural areas.

plurilinguisme, monolinguisme, migration, histoire littéraire, champ littéraire, écrivains francophones

plurilingualism, monolingualism, migration, literary history, literary field, Francophone writers

* Freie Universität Berlin.

Introduction

Si la plupart des études sur le plurilinguisme littéraire se concentrent sur la période prémoderne en Europe et surtout sur les littératures des XXe et XXIe siècles, force est de constater que ce phénomène est aussi ancien que la littérature elle-même.[1] Il n'en est pas autrement pour les littératures roumaines.[2] Toutefois, l'importance du plurilinguisme dans ces littératures a été occultée par l'historiographie littéraire ainsi que par la plupart des études critiques, y compris les plus récentes. Cet effacement revêt des formes diverses, telles que la marginalisation, l'ignorance, l'invisibilisation ou le déni. Par ces biais, les récits historiques construisent l'image d'*une* littérature roumaine, qui serait fondamentalement monolingue.

Le but de cet article est donc de mettre en lumière le rôle central qu'ont joué, dans l'histoire des littératures roumaines, le plurilinguisme et la migration des écrivains. Constituant les bases mêmes de tout échange culturel et littéraire, le plurilinguisme a eu une action fondatrice aux XVIe et XVII siècles, servant par la suite d'accélérateur et de catalyseur dans des moments-clé de la vie littéraire. Qui plus est, toute une série de mouvements littéraires tels que les avant-gardes de la première moitié du XXe siècle ne deviennent intelligibles qu'à condition de les analyser dans les configurations plurilingues qui leurs étaient spécifiques.

Pour commencer, mon analyse portera sur le plurilinguisme au moment de l'émergence des langues et littératures roumaines au XVIIe siècle. Elle

1 « Durant les deux dernières décennies, le plurilinguisme littéraire est devenu un important domaine de recherche sur le plan international. Toutefois, les études sur le plurilinguisme littéraire européen semblent souffrir d'un certain déséquilibre sur le plan chronologique. […] les études dans ce domaine se sont jusqu'ici concentrées, soit sur la période prémoderne (Moyen-Âge et Renaissance notamment), soit sur le modernisme d'avant-garde (futurisme, dadaïsme, etc.), ou encore sur l'époque actuelle (littérature postcoloniale, littérature migrante, etc.). Ainsi, le XIXe siècle semble rester une sorte de ‹ continent noir › de l'étude du plurilinguisme littéraire. » (Anokhina *et al.* 2019 : 5–6).

2 L'emploi du pluriel pour parler de ce qu'on désigne habituellement comme « la littérature roumaine » n'est pas fortuit. Il s'agit de mettre en avant la diversité des littératures roumaines, et plus précisément le fait que les littératures écrites sur les territoires de la Roumanie ne sont et n'ont jamais été exclusivement de langue roumaine. Le terme « roumain » ne signifie donc ni une appartenance de la littérature à une nation ou à un peuple, ni au territoire d'un pays.

s'étendra ensuite aux écrivains plurilingues des courants préromantique et romantique du XIXe siècle. Enfin, je mettrai en lumière la portée du plurilinguisme et de la migration dans les littératures roumaines de la première moitié du XXe siècle, et plus exactement dans les mouvements des avant-gardes historiques.

En tant que phénomène littéraire, le plurilinguisme a été étudié au niveau de la poétique du texte, mais aussi au niveau du champ littéraire. Convaincue que c'est précisément la combinaison de ces deux approches qui peut rendre compte de la complexité du plurilinguisme des littératures roumaines, je tenterai de replacer les œuvres et les écrivains plurilingues dans les champs littéraires dans lesquels ils s'inscrivent. Je me concentrerai sur les formes les plus manifestes du plurilinguisme spécifique aux littératures roumaines, à savoir sur les écrivains polyglottes et leurs œuvres écrites en plusieurs langues, dont le roumain.

L'emploi du terme « plurilinguisme » sera limité aux cas de cohabitation effective de plusieurs langues à l'intérieur d'un seul texte littéraire ou dans l'ensemble de l'œuvre d'un auteur.[3] À la suite d'Elvezio Canonica, on distinguera entre un plurilinguisme simultané et un plurilinguisme alternant. Si le premier suppose « la cohabitation de plusieurs langues […] à l'intérieur de la même œuvre », le second est à trouver « dans le cas où l'auteur change de langue à l'intérieur de son système littéraire pour produire des œuvres monolingues, mais dans une autre langue ». (Canonica 2015 : 64)

3 Se référant aux études novatrices de Rainier Grutman, qui désigne, par le terme d'hétérolinguisme, « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (Grutman 1997 : 37), nombre d'auteurs utilisent les termes de « plurilinguisme » et de « multilinguisme » dans ce même sens. D'autres chercheurs tentent d'établir des différences entre multilinguisme et plurilinguisme. Ainsi, Tristan Leperlier privilégie « la notion de plurilinguisme, qui invite à observer des relations actuelles entre langues, de définition réciproque, de rapports de force, et de transferts ; plutôt que celle de multilinguisme qui postule une égalité entre une infinité de langues » (Leperlier 2020 : s. p.). J'ai choisi le terme de ‚plurilinguisme' afin de souligner précisément ces relations de pouvoir entre les différentes langues, car cet aspect joue un rôle clé dans le développement des littératures roumaines tout au long de leur histoire.

Migrations et plurilinguisme aux XVIIe et XVIIIe siècles

Au cours des XVIe et XVIIe siècles, le processus de formation de la langue littéraire et de l'émergence des littératures roumaines est caractérisé par des migrations multiples, ainsi que par le plurilinguisme des écrivains et des savants. Des littérateurs et savants provenant de l'Empire Ottoman, des contrées russes et polonaises ou encore du sud danubien s'installent alors en Moldavie et en Valachie. Dans le même temps, nombreux sont les savants et littérateurs ‹ roumains › qui passent plusieurs années à Constantinople, à Moscou ou encore à Kiev. L'extraordinaire intensité et dynamique des déplacements et migrations permet un vif échange littéraire et culturel. Dans ce contexte, la plupart des écrivains du XVIIe siècle qui ont choisi le roumain comme une de leurs langues d'écriture, sont fondamentalement marqués par les migrations et le plurilinguisme. Je m'appuierai sur trois exemples représentatifs.

L'un des premiers écrivains à forger la langue littéraire roumaine, Antim Ivireanu (1650–1716), est d'origine géorgienne. Polyglotte, éduqué à Constantinople, il s'installe en Valachie à l'invitation du prince Constantin Brâncoveanu, qui le charge de diverses entreprises culturelles et religieuses. Au XXe siècle, George Călinescu s'étonnera de l'excellente connaissance de la langue roumaine dont fait preuve Ivireanu,[4] qui met ainsi à mal l'idéologie nationaliste de l'histoire littéraire moderne, selon laquelle la langue roumaine serait réservée aux écrivains d'ethnie roumaine. Dans le contexte roumain, il s'agit là sans doute du premier cas d'un écrivain translingue, car Ivireanu utilise dans une partie de ses écrits une langue vernaculaire autre que sa langue maternelle.[5]

4 « La connaissance de la langue roumaine est étonnante chez Antim […] » (Călinescu 1986 : 12). Toutes les citations du roumain (Călinescu, Manolescu) ont été traduites par mes soins.

5 Elvezio Canonica parle d'écrivain translingue dans le cas où « l'auteur compose une partie de son œuvre dans une langue non-maternelle, en adoptant ce qu'on pourrait appeler un ‹ bilinguisme artificiel › ». (Canonica 2015 : 65) D'autres auteurs, comme Sarah Dowling ou Uljana Wolf utilisent les termes ‹ multilinguisme › et ‹ translinguisme › dans le sens suivant : « While the terme *multilingual* is typically positioned as the alternative to monolingual, it is increasingly critiqued because it simply describes the coexistence of languages in space and time and is generally silent about the relationships between them. I use the term *trans*lingual […] because it describes the capacity of languages to interact, influence, and transform one

Notons qu'Antim Ivireanu n'est pas une exception. Un autre fondateur de la poésie d'inspiration religieuse, considéré par Manolescu « le premier poète » roumain (Manolescu 1997 : 31), Dosoftei (1624–1693) est sans doute d'origine macédonienne, et a longtemps vécu en Moldavie et en Pologne. Maîtrisant le grec, le latin, l'hébreu, le slave, le polonais et le russe, Dosoftei se distingue par une intense activité d'écriture et de traduction : il traduit ainsi en roumain des livres de culte fondamentaux comme *Psaltirea* [Le Psaultier] et *Viața sfinților* [La vie des saints], avant d'en faire des recueils en vers. On voit ainsi le rôle fondamental qu'ont joué les traductions dans la constitution de la langue littéraire roumaine, à une époque où les frontières entre traduction, adaptation et création originale sont plutôt fluctuantes.

Soulignant ce rôle constitutif, quoiqu'occulté dans l'histoire littéraire, des traductions des langues et littératures vernaculaires, Gisèle Sapiro met en évidence qu'« elles ont permis de constituer des répertoires linguistiques et stylistiques, des modèles d'écriture et un corpus d'œuvres dans les langues nationales dont elles participaient ainsi à la codification ».[6]

Par son œuvre multilingue, le savant Dimitrie Cantemir (1673–1723) s'inscrit véritablement dans plusieurs cultures, littératures et langues de son temps. Figure fondatrice des lettres roumaines, Cantemir fait ses études à Constantinople et vit ensuite plusieurs années en Moldavie avant de se réfugier en Russie. Polyglotte comme tous les savants de son temps, maîtrisant le grec, le slave, le turc, l'arabe, le persan, le latin, l'italien, le français, le russe et le polonais, Cantemir écrit entre autres une célèbre histoire de l'Empire Ottoman en latin (*Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae*, vers 1715 ; *Histoire de l'agrandissement et de la décadence de l'empire ottoman*, Paris, 1743) ainsi que le premier ouvrage traitant de la géographie, de l'histoire et de l'ethnographie de la société moldave de son temps (*Descriptio Moldaviae*, vers 1711). Ses œuvres *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* (1723) [Chronique de l'Antiquité des Romano-Moldo-Valaques] et *Divanul sau gâlceava înțeleptului*

another. […] Unlike the term *multilingual*, which is often associated with dominant multiculturalisms, the term *translingual* typically describes critical, oppositional, and survival practices. » Dowling 2018 : 4–5 et Wolf 2022 : 132–134.

6 Sapiro 2010 : 327. Sapiro s'appuie sur les travaux d'Itamar Even-Zohar et de Gideon Toury. Voir aussi Casanova 2008 : 75–125.

cu lumea sau județul sufletului cu trupul (1698) [Le divan ou la dispute du sage avec le monde ou le jugement de l'âme avec le corps], considérées comme des contributions essentielles au développement de la langue roumaine, sont rédigées pour l'une en latin, pour l'autre en grec, avant que l'auteur ne les traduise lui-même en roumain. L'autotraduction s'avère ainsi une pratique courante des auteurs polyglottes qui, à cette époque, font face à un double enjeu : celui d'être lus dans une ou plusieurs *lingas francas* et de contribuer au développement des langues locales. Călinescu souligne à juste titre l'effort de Cantemir de transposer en roumain « toutes les finesses de la phrase savante grecque ». (Călinescu 1986 : 36)

C'est ainsi dans un processus de migration et d'intenses échanges culturels, dont le plurilinguisme est la condition *sine qua non*, que se constituent les langues et littératures roumaines. La plupart des auteurs sont alors polyglottes et traduisent en roumain leurs propres œuvres, écrites dans un premier temps dans les langues de circulation de l'époque. Ainsi, les ouvrages fondateurs de la littérature d'expression roumaine sont, pour la plupart, des auto-traductions des écrivains dont la vie et l'œuvre entière ont été profondément marquées par les migrations et le plurilinguisme. La littérature roumaine s'est fondée dans et par les traductions, à travers des écritures en traduction.

Qui plus est, ce n'est pas seulement la production littéraire cultivée qui est plurilingue, mais aussi certains genres de la littérature populaire. Parmi ces productions littéraires destinées à un large public, l'historien Nicolae Manolescu s'arrête sur les chroniques et récits en vers du XVIIIe siècle.[7] Attirant l'attention sur les origines multiples (grecques, allemandes, hongroises, entre autres) de cette poésie, Manolescu en souligne l'écriture plurilingue. On trouve également de nombreux exemples d'œuvres plurilingues dans le genre dramatique. Dans la pièce de théâtre *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa* (1777–1778) [Le meurtre du Prince Grégoire dans la Moldavie, tragédie], écrite pour un public qui maîtrise lui aussi plusieurs langues, les « sonorités bilingues et trilingues doivent avoir provoqué le grand délice des auditeurs ». (Manolescu 1997 : 46)

7 Voir Manolescu 1997 : 37–44.

Alors que la littérature populaire du XVIIIe siècle est plutôt marquée par un plurilinguisme de type simultané, la production savante de ce qu'on appelle « l'ancienne littérature roumaine »[8] est avant tout caractérisée par un plurilinguisme alternant. Dans ces deux formes, le plurilinguisme est le modèle dominant dans les lettres roumaines des XVIIe et XVIIIe siècles. À cet égard, ces dernières ne font pas figure d'exception, s'intégrant plutôt dans un modèle commun à l'échelle européenne, voire mondiale.[9]

Le plurilinguisme dans les littératures du XIXe siècle

Quoique dans une constellation différente, le plurilinguisme reste le modèle dominant dans les littératures et l'espace littéraire roumains au cours des XVIIIe et XIXe siècles.[10] Les plus grands écrivains du XVIIIe siècle – Ienăchiță Văcărescu (1740–1797), Ion Budai-Deleanu (1760–1820), Dinicu Golescu (1777–1830), Iancu Văcărescu (1786–863) et Gheorghe Asachi (1788–1869) – sont tous des polyglottes éduqués dans de grandes villes de Pologne ou de Russie, et de plus en plus aussi en Europe Centrale et de l'Ouest. Par ailleurs, la fin du XVIIIe siècle et les premières décennies du XIXe se déroulent sous le signe d'une « occidentalisation » accrue de la société roumaine (Călinescu 1986 : 61). Décrivant cette époque, les historiens mettent en évidence « la double influence, grecque et française, qui se manifestait dans la culture roumaine, à commencer par la situation linguistique : le grec était la langue officielle, tandis que le français lui faisait concurrence dès la moitié du XVIIIe siècle, notamment comme langue de culture […] ». (Manolescu 1997 : 102)

8 Il s'agit surtout de littérature au sujet religieux ou/et ayant comme but l'éducation religieuse ainsi que de l'historiographie.

9 Voir entre autres les études de cas suivants sur le multilinguisme en Europe de Nord et en Espagne : Frijhoff et al. 2017 et Ambrosch-Baroua 2016.

10 Pour les littératures européennes du XIXe siècle, Anokhina *et al.* constatent que « le ‹ paradigme monolingue › du XIXe siècle ne supplante pas les pratiques plurilingues antérieures. Les nouvelles manifestations du plurilinguisme littéraire créent une tension, certes potentiellement conflictuelle mais ô combien stimulante, avec la nouvelle pensée ethnocentrique qui se forme autour des concepts de nation, langue et culture. » (Anokhina *et al.* 2019 : 10)

Dans son ouvrage *Iașii și locuitorii lor în 1840* [Iassy et ses habitants en 1840], Alecu Russo saisit les différentes configurations plurilingues qui marquent la vie dans la capitale moldave au milieu du XIXe siècle. Selon Russo, des populations de nombreuses origines (roumaine, grecque, allemande, russe, polonaise, arménienne, juive, etc.) parlent dans leurs langues respectives, le roumain étant la langue commune de communication. Le grec n'est plus parlé que par ceux qui ne comprennent ni le français ni le moldave.[11] Quant à l'aristocratie, elle utilise le français dans les salons et dans les correspondances intimes tout en parlant l'idiome moldave dans l'administration et avec les domestiques. Force est donc de constater que, dans les pays roumains, « le monolinguisme est surtout un mythe », tandis que « la diglossie, voire la polyglossie seraient plutôt la règle générale. » (Moura 1999 : 73)

On peut ainsi parler d'un plurilinguisme dans la littérature et d'une polyglossie largement répandue dans la société, mais les deux phénomènes ne se recouvrent que partiellement. En effet, le plurilinguisme littéraire n'est pas l'expression de la polyglossie des sociétés roumaines de l'époque, car c'est uniquement la configuration linguistique caractérisant les couches dominantes qui se reflète dans la littérature : à côté du roumain en train de s'imposer en tant que langue nationale et du grec qui est de moins en moins répandu dans la seconde moitié du siècle, seules les langues occidentales dotées d'un important capital culturel et littéraire (en occurrence le français, l'italien et l'allemand) se retrouvent dans la production littéraire. Néanmoins, loin d'être le privilège des écrivains d'origine aristocratique ou bourgeoise éduqués en Occident, le plurilinguisme est largement répandu en Moldavie comme en Valachie, y compris parmi les auteurs issus des couches populaires. Ainsi, l'écrivain Anton Pann (1790–1854), originaire d'une famille mixte rom-grecque plutôt en bas de l'échelle sociale, qui a eu une enfance et jeunesse nomade, parle entre autres langues le russe et le roumain, tout en écrivant exclusivement en roumain.

11 Voir Alecu Russo : « Iașii și locuitorii lor în 1840 (Fragmente) ». Dans : Russo 1985 : 294.

Dans ce contexte, le français a un statut particulier.[12] Au niveau de la société, on peut parler d'une « francophonie des élites » (Moura 1999 : 34). Pour l'écrivain roumain placé dans une situation de « dépendance symbolique » du centre parisien, le français « est moins une langue de communication, un moyen d'échanger des informations, qu'une langue de recours ». (Moura 1999 : 62) En conclusion, ce plurilinguisme est traversé par les relations de pouvoir entre, d'un côté, le français et le roumain et, de l'autre côté, le roumain et les idiomes des populations minoritaires de capital culturel moindre.[13]

Au tournant du XIXe siècle, Vienne, Berlin et Paris deviennent progressivement les lieux privilégiés des séjours d'études des jeunes aristocrates et bourgeois d'origine roumaine. Dans les principautés roumaines, le XIXe siècle est marqué par le préromantisme et le romantisme, dont les représentants les plus importants sont Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo, Ion Ghica, Costache Negri, Nicolae Bălcescu, Ion Heliade Rădulescu, C.A. Rosetti, Iacob Negruzzi et B.P. Hașdeu, entre autres. La plupart d'entre eux créent des œuvres littéraires véritablement bilingues, en français[14], voire en allemand[15] ou en italien[16] et en roumain. Ces écrivains choisissent des langues « étrangères » pour rédiger leur correspondance et leurs journaux intimes, tandis que le roumain est plutôt réservé aux écrits littéraires et journalistiques destinés à une publication immédiate.[17] Manolescu décrit cette situation linguistique comme suit :

12 Dans son étude *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Jean-Marc Moura situe la Roumaine parmi les pays « non francophones, mais appartenant officiellement aux institutions de la francophonie, par suite […] de liens culturels particuliers (Égypte, Roumanie, Bulgarie) ». (Moura 1999 : 26)

13 « Potentiel objet d'identification nationale, la langue est également, contre ce que Bourdieu appelle la ‹ communauté linguistique ›, un facteur d'inégalités symboliques, socio-politiques, mais aussi spécifiquement littéraires. » (Leperlier 2020, s. p.)

14 Alecu Russo, Ion Ghica, C. Negri, C.A. Rosetti, Alexandru Odobescu.

15 Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi.

16 Ion Heliade Rădulescu.

17 C'est le cas de *Scrisori către Vasile Alecsandri* [Lettres à Vasile Alecsandri] de Ion Ghica et de la plus grande partie de la correspondance de Costache Negri. De même, C.A. Rosetti rédige son journal intime en roumain, alors que pour la riche correspondance avec sa femme il choisit le français. Iacob Negruzzi rédige son journal intime en allemand tandis qu'il fait ses études à Berlin. Alexandru Odobescu a une très riche correspondance avec sa famille en

> Le français était la langue qu'ils apprenaient dès leur enfance et qu'ils parlaient dans la société. Elle est l'expression de l'éducation qui leur était offerte, souvent à l'étranger. Tous les intellectuels de 1848 ainsi que de la génération suivante se sentaient plus à l'aise en français qui, de plus, était perçu comme la langue par excellence des pratiques d'écriture comme le journal intime ou l'échange épistolaire […] S'exprimer en roumain leur demandait des efforts qu'ils faisaient, surtout par patriotisme, dans les œuvres destinées à la publication, tout en continuant d'utiliser le français dans leurs écrits privés […] (Manolescu 1997 : 267)

Si le critique perçoit bien la position privilégiée du français chez les intellectuels roumains, y compris dans leur vie intime, en revanche, la problématique du choix de la langue d'écriture s'avère beaucoup plus complexe. Car ce choix ne dépend pas seulement du niveau de maîtrise des langues, mais il fait partie des stratégies que les écrivains développent à l'intérieur d'un champ littéraire. Par ailleurs, les écrivains mentionnés par Manolescu font preuve dans leurs écrits d'une parfaite maîtrise de la langue roumaine. C'est plutôt par rapport au positionnement des écrivains dans le champ littéraire roumain et français de l'époque qu'il faut reconsidérer leur choix de la langue d'écriture et les poétiques plurilingues qu'ils développent dans leurs œuvres.

À première vue, le choix d'une écriture littéraire plurilingue de la part d'un si grand nombre d'écrivains roumains de cette époque peut nous paraître paradoxal, sinon contradictoire, puisque dans leurs écrits programmatiques (programmes de revues, manifestes, déclarations, etc.), ces mêmes écrivains ne manquent aucune occasion d'exiger une littérature d'expression roumaine et d'inspiration autochtone.[18] En réalité, comme tous les écrivains occupent

français. La correspondance de Kogălniceanu entre 1834 et1838 est rédigée en roumain (avec son père) et en français (avec ses soeurs). Il s'agit, dans chacun de ces cas, de lettres qui ont bien une valeur littéraire, et que Manolescu, par exemple, considère parfois même (Costache Negri, Iacob Negruzzi, Alexandru Odobescu) comme étant plus importantes que leurs écrits littéraires proprement dit. Voir Manolescu 1997 : 241, 255, 266.

18 Voir, en guise d'exemple, le programme de la revue *Dacia literară*, formulé ainsi par Mihail Kogălniceanu : « Mai în toate zilele ies de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos! că sînt numai traducții din alte limbi și încă și acele de ar fi bune. […] Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țeri sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de

des positions dominées dans « la République mondiale des Lettres », ils sont partagés entre la volonté et la nécessité d'illustrer, par leur création, la richesse de la langue nationale, et le désir d'être lus dans une langue dominante, seule possibilité pour eux d'accéder à la reconnaissance et à un public international.[19] La position hégémonique de la langue et de la littérature françaises par rapport à la langue et à la littérature roumaines émergentes est ainsi au cœur des tensions et hésitations qui ont marqué les écrivains roumains dans leurs choix d'écriture.

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, le champ littéraire roumain se trouve dans une phase d'émergence, caractérisée par le fait que « lutte politique et littéraire se rejoignent dans le nationalisme ». (Leperlier 2020 : s.p.) Ce champ se constitue à travers l'exigence de créer une littérature qui soit à la fois de langue roumaine et inspirée des réalités locales. L'impératif d'écrire en roumain est doublé d'un processus d'unification de la langue et de l'orthographe, dans le but d'élaborer une littérature nationale adaptée aux besoins du public local. Mais cette matière locale est profondément traversée de modèles esthétiques français et plus généralement « occidentaux ». Qui plus est, les œuvres bilingues sont la règle, à une époque où les migrations jouent un rôle fondamental à plusieurs titres. Ainsi, le plurilinguisme des écrivains et du public, ancré dans des processus d'échanges et de transferts culturels multiples, est la condition fondamentale de l'émergence d'une littérature « nationale » d'expression roumaine et d'un champ littéraire local.

Dans ce contexte, certains écrivains, choisissant le français, visent explicitement un public francophone international. C'est ainsi que, pendant ses études en France, Mihail Kogălniceanu écrit et publie en français sur l'histoire

pitorești și poetice pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris, fără ca să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații. » (cité dans Călinescu 1986 : 181) [De plus en plus de livres en roumain paraissent chaque jour. Mais à quoi bon ? Parce que ce ne sont que des traductions et elles ne sont même pas bonnes. […] Notre histoire a assez d'actes héroïques, nos belles terres sont assez vastes, nos mœurs sont assez pittoresques et poétiques pour que nous puissions y trouver des sujets sur lesquels écrire sans être obligés d'emprunter aux autres nations.]

19 Voir Pascale Casanova : *La République mondiale des Lettres.* Paris, 2008 : 359–365.

et la société roumaines.[20] En revanche, après son retour en Moldavie, il publie surtout en roumain, saisissant la chance de s'affirmer dans le champ littéraire local émergeant. Kogălniceanu est parmi les écrivains qui en posent les bases, participant à la création des instances spécifiques de production, de réception et de consécration. Ils fondent des revues littéraires et des maisons d'édition, écrivent des textes littéraires et des articles critiques et établissent les règles d'orthographe de la langue roumaine. Parmi les nombreuses revues parues à cette époque, *Curierul de ambre sexe* (1837), *Dacia literară (1840), Propășirea* (1844) et *România literară* (1855) sont les plus importantes. À partir de 1821 émergent également un théâtre et une presse d'expression roumaine. La position de ces écrivains précurseurs à l'intérieur du champ littéraire roumain est de plus en plus influente au fur et à mesure que ce champ même se stabilise et acquiert des pouvoirs de consécration plus importants. Tandis qu'émerge un public en mesure de consommer une production littéraire en langue roumaine[21], il devient de plus en plus attractif pour certains écrivains d'écrire en roumain, d'autant que le champ français, dont ils s'éloignent progressivement, ne leur offre plus de véritable occasion de publication et encore moins de consécration.

Encore plus complexe et ambigu que le cas de Kogălniceanu : celui d'Alecu Russo (1819–1859). Après avoir fait ses études en Suisse et à Vienne[22], Russo rentre à Iassy en 1837. Au cours des années suivantes, il fait plusieurs voyages en Moldavie et Valachie, et en tire des récits de voyage qu'il rédige en français, alors que sa vie dans la capitale moldave lui inspire l'ouvrage *Iassy et ses habitants en 1840*, écrit également en français. Dans le même temps, Russo consacre de nombreux essais à des questions linguistiques, sociales et politiques d'actualité. ll rédige une partie de ces écrits en français (« Poezia poporală » [La poésie populaire], « Studii naționale » [Notes sur la nation]). En roumain, en plus de « Studie moldovană » [Sur la Moldavie] et « Cugetări »

20 Kogălniceanu publie dans le *Magazin für die Literatur des Auslandes* de Lehmann une esquisse sur la littérature roumaine, puis la brochure *Esquisse sur l'histoire, les moeurs et la langue de Cigains* (Berlin, Behr, 1837), ainsi que, la même année, le premier (et seul) tome d'une *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques Transdanubiens*.

21 Entre 1821 et 1829, l'enseignement en roumain s'étend à tous les niveaux de la scolarisation.

22 À l'âge de dix ans, Russo se trouve à l'Institut « François Naville » à Vernier, près de Genève (1829–1835), avant de séjourner à Vienne (1835–1836).

[Réflexions], il écrit des pièces de théâtre, dont une, intitulée *Băcălia ambițioasă* (1846) [L'épicière ambitieuse], mise en scène à Iassy la même année, qui lui vaut plusieurs mois d'exil forcé au Monastère de Soveja (février–avril 1846). Le journal qu'il tient dans cette période, également écrit en français, compte parmi les meilleures œuvres de Russo. Son deuxième exil survient à la suite de la Révolution de 1848. Réfugié à Paris, Russo écrit en français son oeuvre la plus connue : *Cântarea României* [Cantique roumain / Le Chant de la Roumanie] – un poème épique devenue emblématique de la littérature nationale émergente. Traduit en roumain vers 1850, probablement par Nicolae Bălcescu, autre écrivain représentatif de l'époque, le texte a circulé également dans une traduction plus tardive de Russo lui-même, alors que le manuscrit français n'a pas été retrouvé. Une fois de plus, on voit le rôle essentiel joué par la traduction (également sous la forme d'autotraduction ou de co-traduction) et les langues « étrangères » dans le processus même de formation des littératures roumaines.

L'hésitation de Russo entre le roumain et le français s'explique en partie par sa conviction, d'ailleurs largement partagée par les écrivains de sa génération, que les conditions de l'émergence d'une littérature roumaine ne sont pas encore pleinement réunies. L'état du champ littéraire roumain, mais aussi le double ancrage de ces écrivains dans la culture et la langue roumaines ainsi que dans les littératures « occidentales » rendent compte des tensions et contradictions qui marquent leurs carrières littéraires. Tout en affirmant que les traductions « ne font pas une littérature[23] », la plupart d'entre eux sont aussi et surtout des traducteurs – au sens large du terme : des passeurs de culture et de littérature, mais aussi au sens propre, puisqu'ils réalisent d'importants travaux de traduction d'œuvres de littératures étrangères vers le roumain.[24]

Restés pour la plupart à l'état de manuscrit, les écrits en français de Russo sont traduits dans le cadre d'une publication en roumain après la mort de l'auteur. C'est d'ailleurs le destin que connaissent toutes les œuvres bilingues

23 « […] încă nu avem, nici putem ave o literatură până mai târziu. Tălmăciri, imitații, cercări, deși vrednice de laudă, nu alcătuiește o literatură. » [nous n'avons toujours pas, et nous ne pourrons avoir une littérature que plus tard. Les traductions, les imitations et les essais, bien que louables, ne constituent pas une littérature]. Alecu Russo : « Critica criticii » (1846). Dans : Russo 1985 : 3. Mihail Kogălniceanu avait soutenu la même idée, en 1840, dans *Dacia literară*.

24 Cf. Gyurcsik 1993 : 121 et I. Brăescu 1980 : 269.

des écrivains roumains aux XIX et XX siècles. Elles sont toutes publiées uniquement dans leur traduction roumaine, rendant ainsi leur bilinguisme invisible. Le fait que les noms des traducteurs ne soient pas mentionnés dans les éditions occulte davantage encore leur caractère de traduction et permet leur intégration *a posteriori* dans le corpus d'une littérature roumaine monolingue.

Les écrits littéraires de Russo, et plus particulièrement *Iassy et ses habitants en 1840*, sont nés du regard de l'écrivain migrant qui, rentré dans son pays d'origine, voit celui-ci dans une permanente relation avec son vécu à l'étranger. En lui ajoutant des mots roumains, Russo transforme la langue française qu'il utilise dans un « dialecte local » (Călinescu 1986 : 193) et c'est aussi en ce sens que le français est une langue des littératures écrites en Roumanie au XIXe siècle.

Néanmoins, en ce qui concerne les littératures roumaines des XVIIIe et XIXe siècles, les historiens littéraires (George Călinescu et Nicolae Manolescu parmi d'autres) racontent l'histoire d'une évolution littéraire organique, d'une progression linéaire du français vers le roumain, comme si les écrits en français constituaient une phase préliminaire de la littérature en langue roumaine. Au lieu de la coexistence, à l'époque, non seulement du roumain et du français, mais aussi du grec, de l'italien et de l'allemand, et donc d'un modèle plurilingue, le récit de Călinescu donne l'image d'une succession de modèles monolingues qui aboutissent à l'imposition définitive du roumain à la fin du XIXe siècle. Le plurilinguisme étant présenté comme un aspect secondaire, voire extérieur à la littérature roumaine, les différents phénomènes de migration ne sont pas pris en compte dans leur signification pour la littérature. Ce qui est d'autant plus vrai pour le cas des avant-gardes historiques, considérées par l'historien comme des mouvements « étrangers » à la littérature roumaine, le résultat de l'import d'une littérature à la mode en « Occident ».

Le récit historique crée une image incomplète, tronquée de la production littéraire des écrivains plurilingues, car Manolescu ne prend en compte, de façon systématique et programmatique, que leurs écrits en roumain. Pour Manolescu, l'histoire de la littérature « se confond avec le chemin parcouru par la langue roumaine même, avec ses transformations, ses échecs et ses victoires » (Manolescu 1997 : 27). Ainsi conçue, la littérature (roumaine) ne peut être que monolingue. Si Manolescu entend écrire la première véritable

« histoire critique et stylistique » de la littérature roumaine, faisant de la valeur esthétique le seul critère valable du jugement, en réalité son approche est sous-tendue par l'idéologie de la littérature « nationale » (une nation – une langue (maternelle) – une littérature). Produit d'un « nationalisme méthodologique », la démarche de Manolescu s'inscrit parfaitement dans ce que Tristan Leperlier appelle le « monolinguisme méthodologique qui fait du national et de la langue le cadre impensé de nombreuses recherches ». (Leperlier 2020 : s.p.)

En guise d'exemple, au lieu d'analyser la poétique bilingue de Russo, Manolescu se contente de regretter que « Russo ne nous ait pas offert lui même […] la version roumaine de ces textes, surtout de son journal à Soveja, l'un de nos premiers journaux intimes, et qui met au mieux en valeur le talent littéraire de son auteur ». (Manolescu 1997 : 207)

Si Alecu Russo et Mihail Kogălniceanu appartiennent à l'espace littéraire francophone par une de leurs langues d'écriture, sans toutefois faire partie du champ littéraire français, d'autres écrivains francophones originaires de Roumanie, comme Anna de Noailles (1876–1933), Marthe Bibesco (1886–1973) ou Hélène Văcăresco (1864–1947) ont fait le choix de s'installer à Paris. Ainsi, elles y participent à la vie littéraire et s'intègrent pleinement dans le champ littéraire français.

Plurilinguisme et migrations dans les avant-gardes historiques. Le cas d'Ilarie Voronca

Plus souvent lié aux phénomènes migratoires dans le contexte d'une globalisation accélérée, le plurilinguisme joue toujours un rôle important dans les littératures roumaines du XXe siècle. Si les mouvements d'avant-garde littéraire de la première moitié du siècle illustrent ce lien de façon exemplaire, le plurilinguisme est un phénomène qui traverse les littératures et la société roumaines tout entières.

La polyglossie continue de caractériser la plupart des territoires roumains et certains groupes de la population, comme la communauté juive de Moldavie et Valachie, celle de langue allemande et hongroise de Transylvanie, ou encore

la population russophone de Moldavie. De même qu'au XIXe siècle, ce type de polyglossie ne se retrouve dans la littérature que de façon limitée. Le principal facteur qui en étouffe la manifestation est le fonctionnement même du champ littéraire, devenu strictement monolingue, tout en gagnant plus d'autonomie par rapport au champ politique et se dotant d'un pouvoir accru de consécration.[25] La « francophonie des élites » qui a marqué le siècle précédent est un phénomène plus restreint dans l'entre-deux-guerres, à cause de la généralisation de l'enseignement en roumain à tous les niveaux de la scolarisation et de la montée en prestige des universités de Bucarest et de Iassy.

Dans la littérature, se poursuit la tradition du journal intime et des correspondances rédigés en français, quoique de façon plus ponctuelle.[26] Après la Première Guerre mondiale, la grande majorité des écrivains choisissent le roumain comme (seule) langue d'écriture, alors que le choix du français est conditionné par la migration en France et la volonté de s'intégrer dans le champ littéraire français. C'est surtout le cas de nombreux représentants des avant-gardes dans la première moitié du XXe siècle, mais d'autres écrivains de l'époque, comme

25 Si, au cours du XXe siècle, l'espace littéraire et culturel roumain est resté largement plurilingue, ce n'est certainement pas dû à des politiques publiques qui l'auront protégé, voire encouragé. Surtout dans les territoires acquis à la suite de la Première Guerre Mondiale, L'État roumain a mené une politique nationaliste et assimilante censée décourager l'enseignement et la vie littéraire et culturelle dans des langues et idiomes minoritaires. Voir Lucian Boia (2015) : *Cum s-a românizat România*. Bucarest : Humanitas.

26 La pratique de l'écriture intime en français est largement répandue parmi les membres de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie, qui bénéficient principalement d'une éducation privée en français, souvent dans les grandes villes ouest-européennes. Voir en guise d'exemple le journal d'Anna Kretzulescu-Lahovary, publié récemment en traduction roumaine : Anna Kretzulescu-Lahovary (2018) : *Nebiruita flacără a vieții. Amintiri (1867–1952)*, Bucarest : Humanitas. Néanmoins, cette pratique n'est pas réservée à ces élites, comme le montre le cas de Jeni Acterian (1916–1958). Issue d'une famille petite-bourgeoise appauvrie, l'auteure a bénéficié d'une éducation dans un établissement privé réservé aux filles à Bucarest, l'enseignement en français lui facilitant l'écriture en français. C'est ainsi qu'elle commence à écrire son journal en français, en 1932, pour passer progressivement à partir de 1935 à une écriture bilingue et finalement décider de rédiger ses notes quotidiennes seulement en roumain. Quant aux éditions de son journal, elles sont monolingues. Voir Jeni Acterian (2015) : *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit*. Bucarest : Humanitas.

Panait Istrati, peuvent aussi opter, pour des raisons différentes, pour un changement de langue à un certain moment de leur carrière.[27]

Si, après leur installation à Paris, les poètes Tristan Tzara ou Céline Arnauld (1885–1952) écrivent leurs œuvres poétiques exclusivement en français, et n'ont que de faibles liens avec le champ littéraire roumain, d'autres représentants des avant-gardes, comme Benjamin Fundoianu / Fondane, Mihail Cosma / Claude Sernet ou Ilarie Voronca créent des œuvres bilingues ancrées à la fois dans le champ roumain et français. Fondane et Sernet s'installent à Paris juste après leurs débuts littéraires en Roumanie et passent ensuite du roumain au français. Ils écrivent la plupart de leurs œuvres en français, ayant recours au roumain uniquement pour publier dans des revues d'avant-garde à Bucarest, avec lesquelles ils gardent des liens privilégiés. En revanche, le cas de Voronca est marqué par des tensions et hésitations entre le roumain et le français, représentant deux champs littéraires aux pouvoirs de consécration très inégaux. Si le choix de la langue d'écriture est manifestement lié, dans les trois cas, à l'émigration des écrivains, il dépend également des possibilités offertes aux auteurs par les différents champs littéraires – comme le montre l'analyse de la carrière littéraire de Voronca à Bucarest et Paris dans les années 1920 et 1930.

Celle-ci peut se décomposer en trois phases. Entre 1920 et 1929, le jeune écrivain passe le plus clair de son temps à Paris, tout en étant très actif dans les avant-gardes roumaines et publiant exclusivement en roumain. Entre 1929 et 1933, Voronca vit principalement à Bucarest, et continue d'écrire et de publier en roumain. Enfin, à partir de 1933, date à laquelle il s'installe définitivement à Paris, il passe du roumain au français et publie désormais chez des éditeurs francophones (français et belges).

Dans les années 1920, le champ littéraire roumain offre à Voronca plus de possibilités d'affirmation et d'expérimentation que le champ français, car ce dernier, dominé par le surréalisme, reste assez fermé aux nouveaux prétendants qui ne sont pas prêts à être sous l'autorité du groupe surréaliste et

27 Panait Istrati (1884–1935) a mené une vie nomade dès son enfance, voyageant longtemps en France, en Turquie, en Russie, en Italie et en Egypte. Issu d'une famille de travailleurs pauvres, Istrati n'a pas bénéficié d'une scolarité suivie, et est resté autodidacte tout au long de sa vie. Il a écrit et publié ses oeuvres en prose dans les années 1920 principalement en français, en s'auto-traduisant en roumain ensuite.

surtout d'André Breton. C'est ce que constatent aussi Sernet et Fondane, qui tentent néanmoins de se faire une place dans le champ parisien, en y cherchant des alliances et des possibilités de publications en dehors du groupe surréaliste.[28] Quant à Voronca, il développe une autre stratégie : il écrit sa poésie en roumain, mais la publie aux éditions de la revue *Integral* à Paris, faisant orner ses recueils de dessins d'artistes renommés de l'avant-garde parisienne. De la part de Voronca, ce geste marque bien sa volonté d'appartenance à la scène internationale des avant-gardes, sans toutefois renoncer aux chances que lui promettait le champ roumain. Car, à la même époque, Voronca est le promoteur de plusieurs revues et groupes d'avant-garde à Bucarest tels que *75 HP* (1924), *Punct* (1924–1925) et *Integral* (1925–1928). À travers toutes ces activités, Voronca réussit à s'imposer comme l'un des principaux acteurs du très dynamique champ des avant-gardes à Bucarest, tout en nouant des relations étroites avec les avant-gardes francophones ainsi qu'avec d'autres écrivains et artistes roumains émigrés (Sernet, Fondane, Victor Brauner et Constantin Brâncuși / Brancusi, entre autres).

Grâce à ses nombreux collaborateurs de l'espace français, belge et allemand, dont les articles sont publiés dans leur langue originale, la revue *Integral* (Bucarest et Paris, 1925–1928) fait du plurilinguisme un aspect essentiel de son programme. Les articles en roumain, rédigés par des écrivains à Bucarest et s'adressant plutôt au public roumain se trouvent à côté des articles en français visant la présentation et l'intégration des avant-gardes roumaines dans le champ transnational des avant-gardes. Le français sert ainsi de langue véhiculaire pour faire connaître les nouvelles directions des avant-gardes actives à Bucarest.

Entre 1929 et 1933, le champ roumain des avant-gardes perd de son dynamisme, et un seul groupe, *unu* (1928–1932), se réclamant du surréalisme, reste actif. Plusieurs projets des revues que Voronca envisageait après son retour à Bucarest ne se réalisent pas. S'ajoutent à cela une situation matérielle précaire et les discriminations qu'il subit en raison de ses origines juives, sur fond d'une montée en puissance du nationalisme et de l'antisémitisme dans la société roumaine. Après la dissolution du groupe *unu*, ainsi qu'aux conflits

28 Michel Gourdet (2005) : *Claude Sernet.* Oxus, p. 46–50.

déclenchés parmi les surréalistes roumains, Voronca finit par quitter Bucarest pour s'installer définitivement à Paris. L'accueil de ses volumes par la critique littéraire ainsi que le prestige des éditeurs qui publient ses livres en Roumanie permettent d'affirmer qu'au moment de son départ, Voronca se trouve au sommet de sa carrière poétique en Roumanie.

En comparaison, après 1933, les revues auxquelles Voronca collabore dans le champ francophone sont plutôt des publications marginales, soit des entreprises éphémères, comme la revue surréaliste *Le Phare de Neuilly* (1933), soit, comme *Le Journal des poètes*, des revues généralistes qui ne représentent pas particulièrement l'esthétique d'avant-garde. De plus, Voronca ne figure ni parmi les initiateurs ni parmi les collaborateurs principaux. À partir de 1933, les champs français et roumain d'avant-garde traversent plutôt une phase de stagnation : les initiatives et projets novateurs font défaut et les activités surréalistes piétinent à leur tour. Néanmoins, dans cette période, Voronca fait preuve d'une créativité littéraire impressionnante. Dans un premier temps, il (co)traduit trois de ses recueils de poésie du roumain en français,[29] mettant ainsi à profit le capital littéraire acquis à Bucarest. Ensuite, Voronca commence à écrire directement en français, accomplissant ainsi une œuvre qu'il avait initiée en roumain dix ans auparavant. Contrairement aux époques précédentes, l'autotraduction se fait désormais du roumain vers le français, c'est-à-dire d'une langue dominée vers une langue dominante, avec pour objectif le transfert de capital littéraire d'un champ (de la sémi-périphérie) à un autre (central).

En conclusion, si Voronca réussit à tisser des liens dans le champ francophone, il le fait plutôt dans une position marginale, en participant aux entreprises littéraires et groupements « en marge » des avant-gardes. L'immigration à Paris entraîne un déplacement, d'une position plutôt centrale dans un champ semi-périphérique (le champ roumain) vers une position marginale dans le centre par excellence des avant-gardes qu'est alors Paris.[30]

29 *Ulysse dans la cité.* Traduit du roumain par Roger Vailland, préface de Georges Ribemont-Dessaignes, illustration de Marc Chagall. Paris, 1933 : Édition du Sagittaire ; *Patmos.* Paris, 1934 : Éditions des Cahiers Libres ; *Poèmes parmi les hommes.* Bruxelles, 1934 : Éditions des Cahiers du *Journal des poètes*.

30 Pour une analyse plus fouillée de l'activité littéraire de Claude Sernet et Ilarie Voronca entre Bucarest et Paris voir Dondorici 2020.

Des écrivains comme Ilarie Voronca, Sernet / Cosma et Fondane / Fundoianu et des revues comme *Integral* sont des exemples qui illustrent bien la dimension plurilingue et cosmopolite des avant-gardes historiques, très éloignées de l'idéologie nationaliste et monolingue qui domine l'espace public dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres. Elles confirment ainsi le constat que « […] dans les situations nationales qui imposent une seule langue, le pôle le plus autonome du champ promeut le plurilinguisme. » (Leperlier 2020 : s.p.)

Quant au récit historique sur les écrivains plurilingues des avant-gardes, Nicolae Manolescu se penche exclusivement sur leurs œuvres en langue roumaine. Ainsi, Voronca est considéré comme un poète roumain jusqu'en 1933, année où il s'installe à Paris.[31] Ni Sernet ni Fondane n'ont de place dans son récit historique, alors qu'il consacre un court chapitre à Tristan Tzara.[32] Si elle n'était pas déjà évidente, l'urgence d'écrire enfin une histoire des littératures roumaines plurilingues devient nécessaire avec le récit de Manolescu sur les avant-gardes littéraires, dont l'historien ignore entièrement le caractère fondamentalement collectif et plurilingue.

Comme ces analyses l'ont montré, les littératures roumaines ont toujours été enracinées dans différentes configurations plurilingues, en partie en raison de la polyglossie des sociétés locales, mais, plus encore en raison de l'éducation bi- et multilingue de la majorité des écrivains roumains, souvent poursuivie dans les centres culturels et littéraires de leur époque. Si les histoires de la littérature ‹ roumaine › ont occulté les phénomènes de plurilinguisme littéraire, des nouvelles histoires littéraires devraient remettre en question ces paradigmes monolingues, en soulignant la diversité et la multiplicité des langues et des transferts culturels qui sont constitutifs de ces littératures.

31 En revanche, les chercheurs français limitent leur intérêt à l'oeuvre de Voronca écrite en français. L'absence de traductions – car, à très peu d'exceptions près, les volumes en roumain ne sont pas traduits en français, et les volumes en français n'ont pas été traduits en roumain – rend la recherche encore plus difficile.

32 Voir Manolescu 2008 : 827–835.

Bibliographie

Acterian, Jeni (2015)[1991] : *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit*. Bucarest : Humanitas.

Ambrosch-Baroua, Tina (2016) : *Mehrsprachigkeit im Spiegel des Buchdrucks: Das spanische Italien im 16. und 17. Jahrhundert.* Cologne : Modern Academic Publishing.

Anokhina, Olga/Dembeck, Till/Weissmann, Dirk (2019) : « ‹ Close the Gap! › Pour une étude du plurilinguisme littéraire européen au XIXe siècle ». Dans : Anokhina, Olga/Dembeck, Till/Weissmann Dirk (dir.) : *Mapping Multilingualism in 19th Century European Literatures. Le plurilinguisme dans les littératures européennes du XIXe siècle*. Vienne : LIT, p. 5–12.

Boia, Lucian (2015) : *Cum s-a românizat România.* Bucarest : Humanitas.

Brăescu (1980) : *Perspective și confluente literare româno-franceze*. Bucarest : Ed. Univers.

Canonica, Elvezio (2015) : « Panorama et enjeux du plurilinguisme littéraire dans le domaine ibérique, des origines au Siècle d'Or ». Dans : *Littératures classiques*, 2015/2 (87), 63–78. Consultable en ligne à l'adresse : https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2015-2-page-63.htm.

Casanova, Pascale (2008) [1999] : *La République mondiale des Lettres*. Édition revue et corrigée. Paris : Seuil.

Casanova, Pascale (2011) : « La guerre de l'ancienneté ». Dans : Casanova, Pascale (dir.) : *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*. Paris : Raisons d'agir, p. 9–31.

Călinescu, George (1986) [1941] : *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Édition revue et augmentée. Bucarest : Minerva.

Cornea, Paul (1962) : « Alecu Russo, Nicolae Bălcescu și *Cântarea României* ». Dans : Cornea, Paul : *Studii de literatură română modernă*. Bucarest : Editura pentru literatură.

Cornea, Paul (1962) : « O epocă luminoasă a literaturii române : epoca 1848 ». Dans : Cornea, Paul : *Studii de literatură română modernă*. Bucarest : Editura pentru literatură.

Cornea, Paul (1972) : *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780–1840*. Bucarest : Minerva.

Dondorici, Iulia (2020) : « Redefining and Integrating Jewish Writers in the Study of Historical Avant-Garde(s) ». Dans : Zepp, Susanne/Fine, Ruth/Gordinsky, Natasha/Konuk, Kader/Olk, Claudia/Shahar, Galili (dir.) : *Disseminating Jewish Literatures. Knowledge, Research, Curricula*. Berlin : De Gruyter, p. 169–182.

Dowling, Sarah (2018) : *Translingual Poetics*. Iowa City : University of Iowa Press.

Frijhoff, Willem/Kok Escalle, Marie-Christine/Sanchez-Summerer, Karène (2017) : Multilingualism, nationhood, and cultural identity: Northern Europe, 16th-19th centuries. Amsterdam : Amsterdam University Press.

Grutman, Rainier (1997) : *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois.* Montréal : Fides. Réédition : Paris, 2019 : Classiques Garnier.

Gyurcsik, Margareta (1993) : « Voix de l'Ouest de la France en Roumanie : Du Bellay, Ronsard ». Dans : *Voix d'Ouest en Europe. Souffles d'Europe en Ouest*. Actes du Colloque International d'Angers. 21–24 mai 1992. Presses de l'Université d'Angers.

Gourdet, Michel (2005) : *Claude Sernet*. Oxus.

Kretzulescu-Lahovary, Anna (2018) : *Nebiruita flacără a vieții. Amintiri (1867–1952)*. Bucarest : Humanitas.

Leperlier, Tristan (2020) : « La langue des champs. Aires linguistiques transnationales et Espaces littéraires plurilingues ». Dans : *COnTEXTES. La littérature au-delà des nations. Hommage à Pascale Casanova.* 28/2020. Sous la direction de Claire Ducournau, Tristan Leperlier et Gisèle Sapiro. Consultable en ligne à l'adresse : https://doi.org/10.4000/contextes.9297 (Consulté le 26 octobre 2020).

Manolescu, Nicolae (1997) : *Istoria critică a literaturii române*. Tome 1. Édition revue. Bucarest : Editura Fundației Culturale Române.

Manolescu, Nicolae (2008) : *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești : Paralela 45.

Martin, Mircea (1981) : *George Călinescu și « complexele » literaturii române*. Bucarest : Albatros.

Mazilu, Dan Horia (1991) : *Vocația europeană a literaturii române vechi*. Bucarest : Minerva.

Mazilu, Dan Horia (1996) : *Literatura română barocă în context european*. Bucarest : Minerva.

Moura, Jean-Marc (1999) : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF.

Quinney, Anne (dir.) (2012): *Paris – Bucharest, Bucharest – Paris. Francophone writers from Romania*. New York : Rodopi.

Russo, Alecu (1985) : Cântarea României. Édité par Geo Șerban. Bucarest : Biblioteca pentru toți.

Sapiro, Gisèle (2010): « De la construction nationale à la mondialisation : les traductions du français en hébreu ». Dans : Boschetti, Anna (dir.) : *L'Espace culturel transnational*. Paris : Nouveau Monde éditions, p. 327–366.

Suchet, Myriam (2010) : *Outils pour une traduction post coloniale : littératures hétérolingues*. Paris : Éd. des Archives Contemporaines.

Terian, Andrei (2009) : *G. Călinescu. A cincea esență*. Bucarest : Cartea Românească.

Wolf, Uljana (2022) : *Etymologischer Gossip*. Essays und Reden. Berlin : Kook.

Iulia Cosma*

À propos de l'étude de la traduction dans le domaine de l'histoire et des problèmes liés à l'espace culturel roumain du XIXe siècle

Ébauche d'une direction de recherche

In a paper published in 2017, the literary historian Adrian Tudurachi tackled the issue of the stagnant state of research in Romanian Studies when it comes to nineteenth century literature. In his opinion, this literary period fell into oblivion among Romanian scholars mainly due to biases regarding how the nineteenth century's literary works were perceived and studied at the beginning of the twentieth century. Tudurachi, however, limits himself to identifying the possible causes for this impasse and to offering some examples of French works dedicated to the study of the nineteenth century as viable models to develop this field of research in Romanian literature of the same epoch. In doing so, he neglects to take into consideration an important aspect regarding nineteenth century Romanian literature, namely the relationship between translation and national literary language and literature. My contribution intends to not only fill in this gap by illustrating how important progress in this sense was already achieved by the studies dedicated to translation history from Romance languages into Romanian, but also to promote a pluri-disciplinary research framework for future advancement of the studies in nineteenth century Romanian literature and culture.

translation history, multilingualism, nineteenth century Romanian culture, transdisciplinary research

histoire de la traduction, multilinguisme, culture roumaine du XIXe siècle, recherche transdisciplinaire

* Université de Padoue/Université de l'Ouest à Timișoara.

« Vivez dans votre coin étroit » / « Vivant dans votre monde étroit »[1]

Le vers qui donne son titre à cette première section est l'un des plus connus dans la culture roumaine et il fut rédigé au XIXe siècle par Mihai Eminescu (1850–1889), le poète national par excellence. C'est le premier vers de la dernière strophe[2] du célèbre poème *Luceafărul* (publié en 1883) et il résume la conclusion amère sur la précarité de la condition humaine, prononcée par l'astre immortel, déçu par la frivolité de la jeune fille d'empereur dont il était tombé amoureux. *Luceafărul* (Hyperion) figure allégoriquement, conformément à la rhétorique romantique, l'homme de génie dont le drame, bien réel, est l'impossibilité d'être compris et accepté des autres. Dans la poésie d'Eminescu, le « cercle (coin, monde) étroit » renvoie à l'existence humaine bornée, dépourvue d'horizon. Je crois que cette image pourrait être convoquée à nouveau pour critiquer l'autoréférentialité d'un certain type de recherche humaniste, dont le pendant est la recherche d'une méthode unique et absolue d'interprétation qui se traduit concrètement par la prédilection pour la théorie / les théories la / les plus récente(s), applicable(s) et appliquée(s), sans trop de réserves, à tout produit textuel, quels que soient l'époque de son apparition et l'espace culturel de provenance. Il ne s'agit pas seulement d'un emprunt ou d'une application des théories contemporaines telles que l'écocritique, les études de genre ou l'idéologie *woke* à des époques du passé, mais aussi d'un transfert de théorie de l'espace occidental vers les régions périphériques et semi-périphériques, vers le soi-disant Sud global.[3] Transfert parfois opéré par les chercheurs roumains d'une manière soudaine, tranchée, sans réglage des mécanismes produisant le

1 Il existe deux versions en langue française de ce vers du poème *Luceafărul*, la première est signée par Dan Solomon, datant de 1883, tandis que la seconde est due à Mihail Bantaș et elle fut réalisée cent ans plus tard, en 1984.

2 « Trăind în cercul vostru strâmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece. » «Vivez dans votre coin étroit / Vos chances éphémères / Tandis que, immortel et froid, / Je reste dans ma sphère ! » – la traduction de Solomon disponible en ligne (http://eminescu.over-blog.fr/article-35153010.html); « Vivant dans votre monde étroit / La fortune vous mène. / Moi, je suis immortel et froid / Dans la paix souveraine. » – dans la traduction de Bantaș (Eminescu 1984 : 95).

3 Je remercie Iulia Dondorici pour cette précision et pour ses précieuses suggestions.

raffinement interprétatif. Dans un XIXe siècle marqué par des troubles identitaires de nature linguistique, littéraire, politique, en homme de son temps, Titu Maiorescu (1840–1917)[4] eût averti ces derniers du danger insidieux représenté par les « formes sans fondement » (« forme fără fond »)[5] (Maiorescu 1966 : 82). En bref, la théorie de Maiorescu pourrait être résumée comme étant l'appropriation par une culture donnée de catégories et de formes institutionnelles xénomorphes situées à un niveau avancé de développement, sans tenir compte du stade évolutif de la culture autochtone. L'emprunt, bien qu'apparemment nécessaire, ne comporte aux yeux de Maiorescu que des conséquences néfastes puisqu'il constitue une sorte de pastiche de modèles illustres. Ainsi il est non seulement creux, mais aussi nocif puisqu'il empêche l'apparition de catégories et de formes institutionnelles propres, dérivées des réalités spirituelles et matérielles de la culture d'accueil. Au-delà de l'empreinte idéologique propre à l'époque, la théorie de Maiorescu attire l'attention sur les possibles effets négatifs du transfert culturel lorsqu'il n'est pas réglementé de sorte à ne pas contredire les réalités de la culture d'accueil. Un avertissement utile aussi en

4 Homme de lettres, politique, professeur des universités et académicien, ayant fait des études à Vienne et à Paris, Titu Maiorescu est l'un des critiques littéraires les plus importants dans la culture roumaine.

5 « Une autre vérité, et la plus importante, dont il faut nous convaincre, est celle-ci : la Forme sans fondement non seulement n'apporte rien d'utile, mais elle est carrément pernicieuse, puisqu'elle anéantit un moyen puissant de culture. Et, par conséquent, nous allons dire : il vaut mieux ne pas construire d'école du tout plutôt que d'en faire une mauvaise ; il vaut mieux ne pas faire de pinacothèque du tout plutôt que d'en faire une qui soit dénuée des beaux arts ; il vaut mieux ne pas faire du tout de statuts, d'organisation, de membres honoraires et non-honoraires d'une association plutôt que de les faire sans que l'esprit propre d'association se soit véritablement manifesté chez les personnes qui la composent ; il vaut mieux ne pas créer d'académies, avec leurs sections, leurs annales pour leurs travaux que de faire tout cela sans la maturité scientifique qui seule est à même de leur donner une raison d'être [„Al doilea adevăr, şi cel mai însemnat, de care trebuie să ne pătrundem, este acesta: Forma fără fond nu numai că nu aduce niciun folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimiceşte un mijloc puternic de cultură. Şi prin urmare vom zice: este mai bine să nu facem o şcoală de loc decât să facem o şcoală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă de loc decât să o facem lipsită de arta frumoasă; mai bine să nu facem deloc statutele, organizarea, membrii onorarii şi neonoraţi ai unei asociaţiuni decât să le facem fără ca spiritul propriu de asociare să se fi manifestat cu siguranţă în persoanele ce o compun; mai bine să nu facem de loc academii, cu secţiunile lor, cu analele pentru elaborate decât să le facem toate aceste fără maturitatea ştiinţifică ce singură le dă raţiunea de a fi."] » (Maiorescu 1966 : 82–83)

ce qui concerne les risques que suppose l'application non-médiée des cadres théoriques occidentaux dans l'analyse de phénomènes culturels et littéraires locaux, même quand le but en est de dynamiser un domaine de recherche en stase depuis plusieurs décennies.

Dans un article publié en 2017, Adrian Tudurachi, chercheur à l'Institut de Linguistique et d'Histoire Littéraire « Sextil Pușcariu » de l'Académie Roumaine, Filiale de Cluj-Napoca, tire un signal d'alarme concernant un phénomène de « stagnation » dans la recherche du XIXe siècle roumain (Tudurachi 2017 : 52). Le chercheur construit son appareil réquisitoire autour des grandes catégories, des « sens d'ensemble » d'un XIXe siècle qui devrait être réinventé dans le milieu académique autochtone[6] dans une perspective contemporaine, sinon carrément inventé, ajouterais-je. Et, en effet, comme le remarque bien Tudurachi, la recherche portant sur cet objet culturel, dans l'espace roumain, semble actuellement enlisée dans une pernicieuse autoréférentialité :

> pour pouvoir parler d'une crise il faudrait assister à un fort changement, à l'anticipation d'une innovation – à travers la prise de conscience quant à une certaine insuffisance. Or, nous éprouvons plutôt un sentiment de satisfaction tacite : d'une manière qui devrait être étudiée, la synthèse de Paul Cornea [*Originile romantismului românesc. Spirit public, mișcarea ideilor și literatura între 1780–1840*, 1972] a clarifié et clos la discussion autour des sens d'ensemble de cette période. Tout se passe comme si la question du siècle de la modernisation de la société roumaine avait été définitivement réglée au début des années 1970.
>
> [ca să putem vorbi de o criză ar trebui să asistăm la o pregnanță a schimbării, la anticiparea unei inovații – printr-o conștiință a insuficienței. Or, noi încercăm mai degrabă un sentiment de satisfacție tăcută: într-un mod care merită studiat, sinteza lui Paul Cornea [*Originile romantismului românesc. Spirit public, miș-*

6 « Le deuxième sujet d'interrogation vise le mode / le régime d'actualisation du XIXe siècle. Aussi discuté que soit ce sujet par les historiens (Caron, 1996 ; Charpy, Hincker, 2013), il reste très peu abordé par notre historiographie littéraire [„Cea de-a doua temă de interogație vizează modul / regimul de actualizare a secolului al XIX-lea. Subiectul e, pe cât de discutat de istorici (Caron, 1996; Charpy, Hincker, 2013), pe atât de puțin abordat de istoriografia noastră literară."] » (Tudurachi 2017 : 67).

> *carea ideilor și literatura între 1780–1840*, 1972] a lămurit și a încheiat discuția referitoare la sensurile de ansamblu ale perioadei. Totul se întâmplă ca și cum secolul modernizării societății românești ar fi fost rezolvat definitiv la începutul anilor '70.] (Tudurachi 2017 : 51)

Ce « nous », qui n'est pas un pluriel de majesté, l'article étant rédigé à la première personne du singulier, marque au niveau discursif la nature parfois trop recherchée de la démarche argumentative de Tudurachi, sur laquelle je ne vais pas insister puisque, en plus de m'éloigner de mon objet, ceci ne présenterait d'intérêt que pour un public restreint de spécialistes du domaine. Je m'arrêterai donc sur ce qui constitue l'objet de mon étude, à savoir l'historicité des produits textuels du XIXe siècle et la manière d'approcher cette historicité, en me limitant à observer de façon critique, dans le sens étymologique du terme, le traitement réservé par Tudurachi à cet aspect. Les critiques qu'il adresse à Cornea, dans différentes sections de son étude, ne tiennent pas compte du contexte historique dans lequel ce dernier a écrit. Le régime communiste a exercé, comme on sait, une action de censure de manière visible, à travers des institutions et des censeurs (cf. Corobca 2014), mais aussi implicitement, à travers des modalités occultes et perverses : afin d'éviter toutes conséquences néfastes et autres interdictions, les intellectuels soumettaient eux-mêmes leurs textes à l'autocensure à des degrés et des intensités divers et variés. C'est une réalité historique dont il faut tenir compte quand on analyse les positionnements critiques de tout historien ou critique littéraire de l'époque d'avant décembre 1989, et non une simple question d'option méthodologique ou de perspective plus ou moins actualisante. Un critique ou un historien littéraire de l'époque communiste n'était pas libre d'écrire tout ce qu'il aurait voulu ou pu observer et exprimer. Ceci ne veut évidemment pas dire qu'il faut attribuer toutes les carences et autres défauts au système censurant, mais qu'une partie (difficilement quantifiable) de ces défauts peut s'expliquer par l'ingérence de l'(auto) censure. D'ailleurs, il ne faudrait pas exclure une autre hypothèse, à savoir que si les carences et défauts en question apparaissent comme tels à un chercheur contemporain, c'est parce qu'il ignore la distance historique et le contexte idéologique. De ce fait, il projette inconsciemment sur une période passée les

catégories de son propre présent, sans tenir compte du stade de développement de la discipline à ce moment-là, dans l'espace local.

La contextualisation historique ne se contente pas de repérer les événements ayant marqué l'histoire de la communauté et/ou la biographie de l'écrivain, mais encore et surtout elle entend prendre en compte le stade d'évolution de la langue et de la littérature à l'époque vers laquelle le chercheur tourne son regard. Porté par un élan comparatiste, Tudurachi se rapporte aux directions de recherche occidentales relatives au XIXe siècle comme s'il s'agissait d'un seul et même objet[7] d'étude, et qu'il n'y avait pas de différence entre le XIXe siècle français et celui roumain ; et à la recherche philologique roumaine d'avant 1989 comme si elle avait eu le même accès aux ressources et avait bénéficié de la même liberté idéologique que celle de l'Europe de l'Ouest. Ce n'est d'ailleurs pas le seul jugement de Tudurachi qui ne prend pas en considération la distance historique. Un exemple dans ce sens en est même la première des deux directions de revitalisation des études de littérature roumaine du XIXe siècle qu'il propose, direction bâtie autour de l'interrogation concernant la

7 « Apparemment, la philologie roumaine a bénéficié du même support ayant soutenu le développement de l'historiographie littéraire dans les cultures occidentales : une perspective sociologique sur les phénomènes d'institutionnalisation des pratiques artistiques […]. Mais, en réalité, la particularité de l'angle d'approche des réalités sociales et la grille d'interprétation de l'institutionnalisation ont conduit à un résultat différent. Tout d'abord, même du point de vue brut des quantités, du nombre d'études engendrées dans ce domaine. Dans un bilan de l'histoire culturelle dressé par la revue *Romantisme*, José-Louis Diaz (2009) recensait, pour le seul espace francophone, quelques centaines d'études consacrées au XIXe siècle parues du milieu des années 1970 jusqu'en 2008. […]. En fait, la productivité des études dédiées au XIXe siècle a été stimulée précisément par le dépassement de certaines positions explicitement assumées, comme parties d'un projet interprétatif, dans *Originile romantismului românesc* [Les origines du romantisme roumain] [„Aparent, filologia românească a avut același suport care a sprijinit dezvoltarea istoriografiei literare în culturile occidentale: o privire sociologică asupra fenomenelor de instituționalizare a practicilor artistice […]. Însă, în realitate, particularitatea unghiului de abordare a realităților sociale și grila de interpretare a instituționalizării au condus la un rezultat diferit. Mai întâi, chiar dintr-o perspectivă brută a cantităților, a numărului de studii generate în acest domeniu. Într-un bilanț al istoriei culturale realizat de revista *Romantisme*, José-Louis Diaz (2009) recenza, numai pentru spațiul francofon, câteva sute de studii consacrate secolului al XIX-lea apărute de la mijlocul anilor '70 până în 2008. […]. În fapt, productivitatea studiilor dedicate secolului al XIX-lea a fost stimulată tocmai de depășirea unor poziții asumate explicit, ca parte a unui proiect interpretativ, în *Originile romantismului românesc*."] » (Tudurachi 2017 : 61–62)

définition de la société, à laquelle il confère une valeur généralement valable, universellement anhistorique :

> Deux questions me semblent nécessaires. La première concerne la définition de la société, parce que « le peuple » n'est pas uniquement la projection idéale, imaginée, d'une communauté nationale et de son unité, il est aussi l'agent qui, à partir d'une multitude de positions, assume les pratiques de production et de consommation de l'art, ainsi que le corps passionnel, la somme des flux émotionnels individuels qui s'entrecroisent, se confrontent et s'harmonisent dans l'espace de la littérature. Les études littéraires appliquées au XIXe siècle doivent développer des stratégies par lesquelles elles puissent donner une réponse à cette réalité plurielle de la société. C'est-à-dire assumer une interrogation sur « le peuple » qui justifie l'existence de la littérature, en assurant en même temps l'ancrage des valeurs littéraires dans la diversité concrète d'une collectivité.
>
> [Două întrebări mi se par necesare. Prima se referă la definiția societății, pentru că „poporul" nu e numai proiecția ideală, imaginată a unei comunități naționale și a unității sale, este și agentul care, de pe multiple poziții, asumă practicile de producție și de consum ale artei, dar și corpul pasional, suma fluxurilor emoționale individuale care se întretaie, se confruntă și se armonizează în spațiul literaturii. Studiile literare aplicate secolului al XIX-lea trebuie să dezvolte strategii prin care să răspundă la această realitate plurală a societății. Adică să asume o interogație despre „poporul" care justifică existența literaturii, asigurând în același timp ancorarea valorilor literare în diversitatea concretă a unei colectivități.] (Tudurachi 2017 : 64)

Ces catégories sociologiques modernes sont-elles utiles pour la compréhension des dynamiques sociales et culturelles au XIXe siècle dans l'espace roumain ? Ou bien servent-elles plutôt à faire apparaître le XIXe siècle en habits contemporains, de sorte qu'il soit plus facilement intégrable dans les catégories cognitives actuelles, dans les schémas mentaux du chercheur du XXIe siècle ? Quel serait ce « peuple » qui justifie l'existence de la littérature en langue roumaine au XIXe siècle, cet « agent » producteur et consommateur d'art ? Les boyards ancrés dans la culture orientale, leurs fils polyglottes, formés dans de

prestigieuses universités d'Europe, les intellectuels révolutionnaires de 1848 ou encore les conservateurs, les grands propriétaires de terres et d'esclaves rroms, les paysans dépourvus du droit de propriété, les juifs sans droit à la citoyenneté et ainsi de suite ? Au-delà de l'aspect rhétorique, les questions antérieurement formulées sont représentatives de ce que j'entends illustrer par ce travail, à savoir que l'étude du XIXe siècle roumain et de ses produits textuels devrait être esquissée dans une perspective historique. Ainsi envisagée, cette étude serait libérée de ces certitudes que récuse Tudurachi aussi, et qui, selon lui, proviennent seulement de l'ouvrage de Cornea, mais que j'identifie comme conséquence d'une mystification du passé, elle-même opérée par l'idéologie communiste qui a durablement dévoyé la manière dont les historiens et les critiques littéraires roumains abordent des thématiques comme le patriotisme ou l'âme roumaine, constantes de l'imaginaire littéraire européen du XIXe siècle, mais déclinées variablement en fonction de chaque espace culturel ; parce que le topos littéraire cache derrière chaque forme des réalités différentes. Ainsi, la rhétorique du patriotisme creux, pratiquée durant la période communiste et la disparition des nuances au profit d'une perspective totalisante, centralisée et anhistorique (voir le protochronisme[8]) exercent leurs effets néfastes jusqu'à présent, nous laissant la fausse impression qu'il n'y a aucune différence entre le patriotisme du XIXe siècle et celui du XXe siècle, entre les mécanismes de création de l'idée de nation au XIXe siècle et ceux de l'entre-deux-guerres ou de la période communiste. Je ne peux que rejoindre Tudurachi pour souligner la nécessité de rouvrir un dossier qui a été trop rapidement classé, mais je propose d'envisager cela d'un autre point de vue. Contrairement à lui, je ne considère pas qu'il faille partir de ce que peut encore me dire le XIXe siècle ou ce que je peux en retenir lorsque je le confronte au présent[9], mais, tout d'abord, de ce que

8 Courant idéologique qui présente de façon injustifiée la culture roumaine comme devancière en matière de créations artistiques et scientifiques dans le monde.

9 « Parce que dans notre rapport au XIXe siècle il ne s'agit pas seulement de déconstruire les vérités d'une tradition savante, mais aussi de récupérer sa production littéraire comme réservoir de représentations et de pensée pour répondre aux défis du présent, la compréhension des ressources de créativité d'un siècle qui a essayé, pour la première fois sur le sol roumain, de répondre par la littérature à l'état de la société ["Pentru că în raportul nostru cu secolul al XIX-lea nu e vorba numai de a deconstrui adevărurile unei tradiții savante, ci și de a recupera producția lui literară ca rezervor de reprezentări și de gândire pentru provocările prezentului,

le XIXe siècle roumain ne me dit pas, ce que je ne vois pas, puisque je ne me sers pas de tous les outils nécessaires pour en observer, décrire et comprendre la complexité ; outils qui ne résultent pas nécessairement d'un « renouveau épistémique » et n'ont rien à faire des « formes contemporaines du savoir »[10] (Tudurachi 2017 : 70), mais dépendent d'un changement de perspective, d'un dépassement du paradigme monoculturel et de la mono-disciplinarité, qui ne consiste pas à imiter des modèles occidentaux de construction du XIXe siècle, mais à interpréter l'espace culturel roumain du XIXe siècle à travers le prisme de la multiculturalité et du plurilinguisme, en prêtant, en même temps, toute l'attention à l'activité traductive et aux produits textuels qui en résultent.

Non point des disciplines, mais des problèmes

En 1934, le grand philologue classique Giorgio Pasquali (1885–1952), qui a dédié son activité de recherche à l'étude des produits textuels de civilisations depuis longtemps disparues, exprime sa conviction concernant les études humanistes, anticipant les futures directions inter-, trans- et pluridisciplinaires venues d'autres régions des sciences humaines et dont la validité est aujourd'hui plus forte que jamais : il n'y a pas de disciplines, juste des problèmes, pour la résolution desquels il faut souvent utiliser concomitamment des méthodes

înțelegerea resurselor de creativitate ale unui secol care a încercat, pentru prima oară pe teren românesc, să răspundă prin literatură la starea societății."] » (Tudurachi 2017 : 70).

10 « Le cas de l'historiographie littéraire du XIXe siècle nous permet de réfléchir à la situation paradoxale d'un déficit sur fond de saturation, peut-être plus problématique que l'autre déficit, sur fond d'absence. Nous devons apprendre à poser de nouvelles questions, liées à la reconsidération des approches fondamentales, à la périodicité des ‹ révisions ›, aux parcelles restées non cartographiées, à des suffisances et, inévitablement, à des blocages. Que se passe-t-il lorsqu'un domaine glisse en dehors du rythme de renouvellement épistémique ? Quelles formes contemporaines du savoir s'avéreraient utiles et nécessaires pour la compréhension des réalités d'il y a deux siècles ? [„Cazul istoriografiei literare a secolului al XIX-lea ne permite să reflectăm asupra situației paradoxale a unui deficit pe fond de saturație, poate mai problematic decât celălalt deficit, pe fondul absenței. Trebuie să învățăm să punem noi întrebări, legate de reconsiderarea abordărilor fundamentale, de periodicitatea ‚revizuirilor', de parcele rămase necartografiate, de suficiențe și, inevitabil, de blocaje. Ce se întâmplă când un domeniu alunecă în afara ritmului de înnoire epistemică? Ce forme contemporane ale cunoașterii ar fi utile și necesare în înțelegerea realităților din urmă cu două secole?"] » (Tudurachi 2017 : 70).

appartenant à des disciplines différentes (Pasquali 1952 : XIV). L'affirmation du philologue italien ne peut ne pas rappeler au chercheur du domaine de la traduction une distinction essentielle dans la pratique et la didactique de la traduction, celle entre difficultés et problèmes traductifs. Il s'agit d'une coïncidence, bien entendu, mais elle est parlante. Pour revenir à Pasquali, je pense que sa réaction contre le cloisonnement disciplinaire et l'approche mécaniciste, faussement objective et scientifique seulement en apparence, vient d'abord d'une compréhension profonde de l'historicité des produits textuels. Cette historicité apparaît non seulement dans leur dimension matérielle (production, diffusion) et idéelle (interprétation, réception), mais aussi dans la relation entre ces deux dimensions, relations qui doivent être reconstruites en tenant compte des multiples stratigraphies que le processus de constitution (et reconstitution) d'une tradition littéraire suppose. Et quels seraient les problèmes que l'étude de la littérature roumaine du XIXe siècle soulève ? Il s'agirait de problèmes multiples, et de nature diverse, ce qui remet en question la pertinence d'une catégorie unique apte à désigner la littérature ou la culture roumaine du XIXe siècle. Il suffit de consulter une histoire de la langue roumaine littéraire[11] pour se rendre compte que l'inclusion du XIXe siècle dans une seule et même catégorie constituerait un acte de nivellement idéologique et culturel des différences, d'omission de la variation au nom d'une unité et d'une homogénéité illusoires. On risquerait ainsi de perdre de vue ce qui caractérise le XIXe siècle roumain : l'hybridation et le multilinguisme. On ne peut ignorer, comme je le mentionnais dans le paragraphe précédent, qu'au XIXe siècle on rencontre une société composite qui se confronte à des phénomènes d'influence et de mélange tant au niveau de la culture matérielle que spirituelle, une société où cohabitent des coutumes et des institutions féodales de facture orientale et des pratiques empruntées à l'Occident par la jeune intelligentsia, une société qui

11 Les historiens Ștefan Munteanu et Vasile Țâra identifient trois périodes essentielles en ce qui concerne le processus de littérarisation de la langue roumaine au XIXe siècle : 1780–1840, l'étape prémoderne ou de transition, marquée par une laïcisation des produits textuels, traductions ou œuvres originales ; 1840–1880, l'étape des diatribes en matière de graphie, de la réglementation de la langue roumaine littéraire et de l'enrichissement du vocabulaire par le recours à l'emprunt aux langues romanes et 1880–1900, lorsque démarre le processus d'unification des variantes littéraires et apparaissent les premières œuvres littéraires d'un certain calibre en langue roumaine (Munteanu, Țâra 1983 : 9–10).

a assisté à des changements importants au niveau de la culture écrite, tels le passage âprement disputé de l'alphabet cyrillique à un alphabet de transition et ensuite au latin, ou le mélange de thèmes et de genres littéraires apparus dans la culture occidentale le long de plusieurs siècles et transplantés par des traductions dans l'espace culturel roumain durant seulement quelques dizaines d'années, dans un désordre non réglementé et par endroits assaisonné d'accents prosélytistes. Une sorte de *melting pot* européen, orientalo-occidental, d'où va surgir une tradition autochtone roumaine.

Tant les historiens de la langue roumaine littéraire (Munteanu, Țâra 1983), que certains historiens littéraires (Cornea 1966 : 38–76) ont souligné l'importance prise par l'intense activité de traduction[12] dans ce processus de modernisation de la langue et de la culture roumaines. La plupart des intellectuels roumains du XIXe siècle ont traduit depuis une ou plusieurs langues des textes littéraires ou didactiques (cf. Lungu-Badea 2006a), activité ayant influencé dans une mesure diverse leurs propres textes en langue roumaine. Mais sur ce phénomène ne se sont arrêtés ni les historiens littéraires, chose compréhensible étant donné qu'ils ne sont pas nécessairement familiers des langues dont les écrivains ont traduit, ni les historiens de la traduction, intéressés plutôt par des aspects liés au processus traductif en soi plus que par ses effets sur l'activité littéraire de l'écrivain-traducteur. Bien évidemment, un certain nombre de travaux d'histoire de la traduction en langue roumaine ont mis en évidence l'importance prise par l'activité traductive depuis les langues romanes[13] dans le processus transformatif de la culture dans l'espace roumain au XIXe siècle. Mais on peut aller plus loin, en vertu justement de l'interdisciplinarité de ce

12 Pour une image d'ensemble concernant les auteurs traduits, se reporter à *Repertoriul traducerilor românești din limbile franceză, italiană, spaniolă (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea)*, dirigé par Georgiana Badea (Lungu-Badea 2006b).

13 Lungu-Badea 2008 comprend plusieurs études d'histoire de la traduction depuis les langues romanes en roumain, tandis que Lungu-Badea 2013 offre une perspective diachronique sur les idées relatives à la traduction exprimées dans l'espace culturel roumain du XVIe au XXIe siècles ; les études portant sur l'histoire de la traduction de l'italien au roumain Cosma 2014a, 2014b, 2015, 2016a, 2016b, 2020b mettent l'accent sur l'identification des motivations traductives et sur la figure du traducteur ; Cepraga 2015 et Donatiello 2020 sont des volumes de roumanistes de Padoue qui illustrent à travers des analyses stylistiques le rôle joué par la traduction depuis l'italien dans le développement de la langue roumaine littéraire au XIXe siècle.

domaine de recherche. Pleinement en accord avec la direction de recherche indiquée par Pasquali et embrassant la thèse de l'historien de la traduction Christopher Rundle, qui démontre que l'étude de la traduction constitue une modalité d'approcher l'histoire en général (Rundle 2012 : 232), je crois et j'espère convaincre le lecteur du présent travail que l'étude de l'activité traductive dans une perspective historique peut contribuer de façon décisive à l'élucidation d'un certain nombre de problèmes soulevés par la culture littéraire du XIXe siècle en langue roumaine (mais elle peut s'appliquer tout aussi bien à d'autres cultures et d'autres périodes historiques) et peut ainsi faire sortir une recherche de l'aporie.

(Re)cherchez la… traduction

À partir des années 1960, des auteurs[14] importants du domaine des *Translation Studies* / de la traductologie[15] publient des ouvrages dans lesquels l'activité traductive est envisagée dans une perspective historique. Néanmoins, ce n'est qu'à la fin des années 1990 que l'histoire de la traduction commence à acquérir une identité en tant que discipline autonome et branche des *Translation Studies* / de la traductologie. Par conséquent, on ne devrait pas être surpris qu'en 2006, Paul Bandia et Georges Bastin dénoncent la position ancillaire de l'histoire de la traduction dans le cadre des *Translation Studies*, exigeant qu'elle soit reconnue comme discipline autonome et qu'elle soit dotée d'une méthodologie de recherche qui lui soit propre (Bastin, Bandia 2006 : 2). En même temps, Bandia exhorte les chercheurs intéressés par l'étude de la traduction dans une perspective historique à assumer ouvertement leur nouvelle identité d'historiens de la traduction et à se définir comme tels (Bandia 2006 : 46). L'impulsion donnée par

14 Mounin 1965, Steiner 1975, Rener 1989, van Hoof 1991, Ballard 1992, Venuti 1995, Pym 1998, Delisle, Lafond 2002.

15 Étant donné que le terme *Translatology* n'est pas très populaire dans le milieu anglo-saxon, qui préfère celui de *Translation Studies*, j'ai considéré nécessaire de garder les deux dénominations, *Translation Studies* et traductologie, quand j'ai dû faire des considérations générales au sujet des chercheurs anglo-saxons et francophones tout à la fois, alors que j'ai opté pour la dénomination agréée dans l'espace culturel visé lorsque j'ai discuté de questions spécifiques.

Bandia a une nécessité objective, étant donné le stade de la discipline à ce moment-là, mais le besoin de revendiquer un statut propre, tout à fait compréhensible, ne doit pas conduire à une ghettoïsation disciplinaire. Rundle convoque alors des arguments en faveur précisément d'une ouverture vers une collaboration avec les autres historiens, plutôt qu'avec les traductologues (Rundle 2012 : 232). Sa position n'est qu'en apparence paradoxale : la perspective historique rapproche plus qu'elle ne sépare. Un historien de la traduction a plus de points en commun avec un historien culturel et un historien de la littérature qu'avec un spécialiste des études descriptives de traduction et cela peut être constaté à la lecture de leurs études respectives. Dans son ouvrage, que je ne vais pas résumer, Rundle offre, par-delà l'aspect programmatique et le ton polémique, un exemple parlant en ce qui concerne les résultats qui peuvent être obtenus lorsque le but de la recherche n'est pas celui d'identifier les normes de traduction existantes à une certaine époque historique, mais « le rôle de la traduction dans un domaine particulier d'intérêt historique » [« translation's role within a particular area of historical interest »] (Rundle 2012 : 233). L'approche historique, remarque Rundle, empruntant une citation à Veyne (1984 : 59), se focalise sur la spécificité et les différences, non sur le caractère universel et singulier de certains phénomènes (Rundle 2012 : 234–235). Or, la spécificité se perd quand l'histoire de la traduction se donne comme objectif « d'expliquer comment et pourquoi la pratique de la traduction a évolué dans différents contextes historiques [« explaining how and why the practice of translation has evolved in different historical contexts »] » (Rundle 2012 : 236), puisqu'elle adopte une perspective comparatiste qui vise, par sa nature, les éléments communs. On en arrive ainsi, comme remarque encore Rundle, à un résultat qui, bien que tenant du domaine historique, n'a de fait plus de valeur épistémologique :

> un large éventail de contextes historiques totalement différents, et des types de textes extrêmement différents sont tous rassemblés et catalogués selon les catégories désormais familières des TS [*Translation Studies*] : exactitude contre adéquation, lettre contre sens, fluidité contre résistance – et ainsi de suite [...]. [...] c'est à ce moment-là que l'histoire de la traduction cesse d'apporter un éclairage historique. Pour pouvoir les rassembler dans les termes de référence d'une histoire générale de la traduction, et pour pouvoir les décrire et les com-

> prendre dans le discours des TS, ces contextes distincts et très différents ont été rendus si abstraits qu'ils ont perdu toute signification historique.
>
> [a wide range of entirely different historical contexts, and enierly different types of texts are all brought togheter and pigeon-holded according to the by now familiar TS [Translation Studies] categories of accuracy vs adequacy, letter vs meaning, fluency vs the resistant – and so on […]. […] this is when translation history ceases to provide any historical insight. So that they can be brought togheter within the terms of reference of a general history of translation, and so that they can be described and understood within the discourse of TS, these separate and very different contexts have been abstracted to a degree that they have lost all historical meaning.] (Rundle 2012 : 234)

Parce qu'elles dénoncent les risques gnoséologiques de l'anhistoricité et d'application du paradigme binaire, les observations de Rundle peuvent être utiles non seulement à l'historien de la traduction, mais aussi au critique de la traduction : elles mettent en garde contre les biais cognitifs de tout sujet impliqué dans l'activité de recherche, et auxquels il faudrait se confronter, puisqu'ils influencent la manière de se rapporter à son objet d'étude. Limiter ces biais – car leur élimination est un objectif irréaliste – est plus ou moins facile selon le sujet. La première difficulté consiste à identifier ces biais, le niveau auquel ils se manifestent, et leur intensité. On peut aussi envisager les réticences de Rundle à l'égard de l'approche exclusivement descriptive de la traduction, réticences que je partage, à cette différence près que, dans certains cas, s'interroger sur les motivations traductives peut justement conduire à identifier la spécificité de certains phénomènes et à mettre en relief certaines différences, comme ce fut le cas des premiers travaux d'histoire de la traduction. Ces derniers partent du constat d'une présence dans l'espace culturel roumain, de nombreuses traductions fragmentaires ou intégrales de livrets d'opéra (Cosma 2014a) et de chants de l'*Enfer* de Dante (Cosma 2014b), durant la seconde moitié du XIXe siècle. Vu que mon objectif était de comprendre les causes de ce nombre élevé de versions, il m'est clairement apparu dès le début que je ne pouvais pas me contenter d'une étude descriptive qui contiendrait des éléments de critique de la traduction en utilisant les moyens de la linguistique contrastive. Par conséquent, la tentative

d'offrir une explication à cette réalité concrète a rendu nécessaire une incursion dans différentes histoires, depuis l'histoire de la langue littéraire et de la littérature à l'histoire culturelle. Les résultats obtenus ont été surprenants par endroits ou, pour mieux dire, ils contredisaient l'image commune relative au désintérêt matériel du traducteur au XIXe siècle dans l'espace culturel roumain, que les études de spécialité présentaient en promoteur culturel animé essentiellement par des affinités électives et des intentions de divulgation.

Bien que je ne sois pas initialement partie de l'analyse traductive ou de la critique de la traduction proprement-dite, j'ai aussi étudié des aspects qui influencent le processus traductif, à savoir la motivation du traducteur et l'horizon culturel du public cible. Cela permettait en effet à l'historien de la traduction en herbe que j'étais de me légitimer à un moment où je cherchais une identité scientifique. Or, à mesure que j'avançais dans l'étude des traductions du XIXe siècle de l'italien en roumain, je commençais moi-même à ressentir plus d'affinité avec les historiens, comme l'avouait aussi Rundle, qu'avec les traductologues, et je me rendais compte du caractère inter- et pluridisciplinaire de l'histoire de la traduction, ce qui justifie l'utilité de ce type de recherches. Non seulement l'étude de la traduction dans une perspective historique dit quelque chose de la traduction ou de la société du XIXe siècle, mais elle peut aussi contribuer à la compréhension des produits textuels du XIXe siècle. En effet, à cette époque, les intellectuels roumains étaient bilingues ou trilingues, avaient étudié en Occident, et vivaient dans un milieu culturel multilingue : la traduction, sous ses différentes formes, y compris comme adaptation et réécriture, ne constituait pas pour l'élite intellectuelle roumaine une activité sporadique, bien au contraire. C'est pourquoi, la critique de la traduction, lorsqu'elle n'est pas une simple analyse de linguistique contrastive, mais prend aussi en compte la dimension historique des produits textuels, plus précisément lorsqu'elle entre en dialogue avec les différentes histoires (de la langue, de la littérature, de la culture, des mentalités, etc.), s'avère un instrument sensible, donc précieux, pour sonder les imaginaires littéraires et culturels : elle peut alors souligner des mutations stylistiques, mais aussi des changements de perspective et des insertions idéologiques imperceptibles par ailleurs. L'essence de ma démarche – qu'il faudrait plutôt qualifier de processus – d'investigation du XIXe siècle par l'intermédiaire de la recherche sur l'activité traductive a été synthétisée de

manière inspirée par une historienne, Cătălina Mihalache, dans un fragment que j'ai déjà utilisé dans une étude antérieure (Cosma 2020a), en raison justement de sa valeur expressive :

> Peut-être, toute forme de recherche n'est-elle, en fin de compte, qu'un collage dont l'auteur se récuse avec une fausse modestie. Ou bien, le plus souvent, un kaléidoscope autrement déplacé, où les mêmes pièces ont acquis, pour un bref laps de temps, une autre assise, suggérant – à celui qui est déjà inspiré – une image différente.
>
> [Poate că orice formă de cercetare este, până la urmă, doar un colaj din care autorul se recuză cu falsă modestie. Sau, de cele mai multe ori, un caleidoscop mişcat altfel, în care aceleaşi piese au căpătat, pentru scurt timp, o altă aşezare, sugerând – celui deja inspirat – o imagine diferită.] (Mihalache 2016 : 322)

Hybridations perspectivales et paradigmes indiciels

Je soutenais dans l'introduction à l'étude dédiée à la technique d'écriture de Nicolae Bălcescu (1819–1852), premier historien roumain dans le sens moderne du mot, que l'originalité ne peut exister en dehors de l'histoire, parce que c'est seulement en le rapportant à une tradition que l'on reconnaît le caractère inédit d'un produit textuel ; et j'affirmais aussi que l'application du concept d'originalité dans la recherche humaniste ne peut acquérir de valeur épistémologique que lorsqu'il y a un changement de perspective, et non un seul changement d'objectifs ou de méthodologie (cf. Cosma 2021 : 239). Or, je vois aussi des variations de perspective au XIXe siècle dans l'espace culturel roumain, et cela depuis le point de vue d'un historien de la traduction au XIXe siècle qui, dans ses analyses, ne part pas des innovations méthodologiques, mais utilise les moyens de la recherche philologique, tels que la lecture attentive, la soi-disant *close-reading*, afin d'identifier des détails apparemment insignifiants, dénommés par Carlo Ginzburg « spie », des indices, ou « particolari trascurabili », des détails souvent négligés (Ginzburg 1986 : 159), mais qui ont en fait un fort potentiel révélateur. Ces détails appartiennent à un paradigme

de type indiciel, « paradigma indiziario o divinatorio » (Ginzburg 1986 : 169), à fonction prédictive en ce qui concerne aussi le passé, non seulement l'avenir (Ginzburg 1986 : 169), car pour Ginzburg « la connaissance historique est indirecte, circonstancielle, conjecturale » [la conoscenza storica è indiretta, indiziaria, congetturale] (Ginzburg 1986 : 171). L'historien italien oppose ce type de paradigme conjectural, centré sur des traits individualisants et des cas concrets, au paradigme scientifique galiléen, quantitatif et inductif (Ginzburg 1986 : 177–178). Le paradigme indiciel ne suppose pas le développement d'une méthode, mais d'une expertise, plus exactement le perfectionnement d'une habileté à identifier les éléments qui échappent à l'œil profane, celui du non-spécialiste (Ginzburg 1986 : 192–193). Or, le développement de cette habileté, caractéristique de tout type de connaisseur, ne se réalise pas, remarque Ginzburg, comme conséquence de l'application de recettes et de règles préétablies (Ginzburg 1986 : 193). J'ajouterais que ceci ne peut pas s'apprendre, mais tient de ce qu'en roumain on définit par l'expression « voler le métier [„a fura meserie"] »[16]: le disciple reste dans les parages du maître, observe attentivement son activité et la pratique, jusqu'à parvenir progressivement à déchiffrer les secrets du métier et à les acquérir à son tour, pour se rendre l'égal, sinon dépasser le maître par sa propre maîtrise. Dans l'étude humaniste, « le vol de métier » constitue, en ce qui me concerne, une métaphore à potentiel révélateur : « on vole », c'est-à-dire qu'on assimile des points de vue ou des regards divers (historique, culturel, linguistique, littéraire, etc.) en consultant des sources bibliographiques variées de disciplines connexes du domaine d'intérêt. Et l'assimilation de ces perspectives plurielles peut produire justement des courts-circuits intuitifs dont l'effet sera la sensibilisation aux détails révélateurs mentionnés par Ginzburg.

Les indices peuvent être de nature diverse. Dans certains cas, le constat d'une absence plus parlante qu'une présence, ou encore le constat d'une opinion singulière contraire devenue significative, et permettant d'identifier une donnée historique, davantage encore que les opinions favorables à certaines

16 L'expression existe aussi en italien, « rubare il mestiere », mais l'acception en est négative ; elle est utilisée lorsque, de façon inopportune, quelqu'un exerce une activité relevant de la compétence d'autrui (https://dizionario.internazionale.it/parola/rubare-il-mestiere).

pratiques culturelles, réitérées au contraire, jusqu'à la saturation dans les écrits publicistes de l'époque. Ainsi, dans mes efforts d'identifier le public potentiel des traductions de livrets en roumain durant la seconde moitié du XIXe siècle (Cosma 2014a), j'ai eu recours, parmi d'autres sources, aux chroniques musicales signées par Nicolae Filimon[17] (1819–1865), figure importante de la culture en langue roumaine de la deuxième moitié du XIXe siècle et auteur du premier roman réaliste roumain, *Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică, șoareci mănâncă* (*Parvenus anciens et nouveaux*,1863). Impressionnante par sa dimension et sa valeur, la production de critique musical de Filimon est extrêmement importante si l'on veut reconstituer le public roumain qui fréquentait l'opéra ou le théâtre italien, comme on l'appelait au XIXe siècle. Le niveau culturel très bas de ce public détermine Filimon à regarder avec réserve la parution de traductions en langue roumaine, plus exactement à insister sur la nécessité qu'elles soient accompagnées aussi d'informations relatives au sujet du livret et à l'opéra comme produit musical (Filimon 2005 : 1103). La position de Filimon n'est qu'en apparence contradictoire, elle reflète en fait la conception que l'intellectuel roumain se faisait à propos de l'opéra lyrique et elle s'adresse au public qui fréquentait le théâtre italien (Cosma 2014a : 84–85). Un public qui ne détenait pas les instruments nécessaires pour comprendre la complexité de ce produit culturel, mais qui disposait de moyens économiques pour s'acheter une loge et le livret en traduction. Ainsi, il paraît que le grand nombre de versions fragmentaires ou intégrales est dû plutôt à des raisons de nature économique, et non au prosélytisme culturel, l'une des hypothèses véhiculées dans les études de spécialité. Le manque d'intérêt de Filimon pour la traduction de livrets de l'italien en roumain n'est pas motivé par des raisons de nature traductive ou traductologique, et ne constitue pas non plus une condamnation de la traduction ou un constat quant à son impossibilité ou son inutilité ; c'est l'attitude pragmatique d'un musicologue roumain de la fin du XIXe siècle, dont la formation professionnelle se fonde exclusivement sur la

17 L'œuvre littéraire de Nicolae Filimon est tombée dans l'oubli, tandis que son activité de critique musical n'a éveillé ni l'intérêt des contemporains, ni celui des critiques et historiens littéraires modernes, à l'exception de Viorel Cosma qui lui dédie une étude admirable au niveau de la documentation et de la compréhension de la complexité de sa figure intellectuelle (Cosma 1966).

consultation de travaux de spécialité occidentaux, et pour lequel la réception d'un opéra lyrique n'était pas tant une question linguistique, qu'une question culturelle. Un professionnel qui considère que le public roumain contemporain se trouve dans l'incapacité d'assister à l'opéra lyrique sans avoir au préalable été impliqué dans une activité d'éducation culturelle. L'historien ou le critique de la traduction est libre de ne pas partager la position de Filimon concernant l'utilité de la traduction, mais il devrait avoir à l'esprit le fait que celle-ci est motivée, et par conséquent justifiable ; et il s'agit d'une motivation extra-traductive à laquelle on arrive par une triangulation de type historique : l'histoire personnelle de l'écrivain, l'histoire de la langue, l'histoire culturelle de la traduction.

La présence d'un nombre élevé de traductions n'est pas nécessairement liée à l'importance de la réception d'un auteur étranger, même quand il s'agit d'un nom renommé mondialement. Partant du constat de l'apparent intérêt du public pour le poème épique de Dante, attesté par la publication de plusieurs traductions fragmentaires ou intégrales en langue roumaine de certains chants de l'*Enfer* dans les pages des périodiques de la seconde moitié du XIXe siècle (Cosma 2014b), j'ai découvert un indice essentiel à la compréhension de la personnalité de Ion Heliade Rădulescu,[18] l'une des figures les plus controversées de l'histoire de la langue littéraire et de l'histoire de la littérature roumaine, repère indiscutable de la tradition littéraire roumaine ; et, ce faisant, j'ai aussi compris les mécanismes idéologiques qui ont facilité le choix de Dante, auteur médiéval, comme modèle d'écrivain patriote, impliqué dans le combat d'émancipation politique, par un certain nombre d'intellectuels roumains du XIXe siècle (Cosma 2014b : 198–199). Ion Heliade Rădulescu a vu chez Dante non seulement le *poeta vates* et le créateur de langue, mais aussi la personnalité à laquelle il s'est d'ailleurs identifié, y compris au niveau biographique du fait de l'exil en France (cf. Cosma 2019 : 233–237). Son admiration pour le poète florentin se concrétise par la publication des premières traductions fragmentaires de l'*Enfer* qui le propulse au rang des promoteurs les plus importants de Dante dans la culture roumaine. Tout autre est la situation des écrivains mineurs, des politiques et

18 Ion Heliade Rădulescu (1802–1872), l'une des figures fondatrices de la littérature roumaine, a déployé son activité à une époque de transition, marquée par d'importantes transformations culturelles et sociales (cf. Cosma 2019 : 231).

des intellectuels qui utilisent dans leurs écrits et leurs discours des vers de la *Divine Comédie*, en traduction ou en original. Dans leur cas, il s'agit plutôt des répercussions d'un phénomène culturel et littéraire occidental, à savoir la redécouverte de Dante par le truchement du romantisme occidental de la fin du XIXe siècle (cf. Pârvulescu, Panaitescu 1965 : 353). Ces répercussions locales ont été intensifiées par un événement de taille européenne, la célébration du six-centième anniversaire du poète florentin. L'année 1865 constitue ainsi un point de repère dans la réception de Dante dans l'espace culturel roumain, vu qu'un nombre significatif de traductions et de textes de vulgarisation de l'œuvre de Dante fut publié dans les revues de langue roumaine à l'occasion de cet événement (voir Pârvulescu, Panaitescu 1965 : 355–358). Néanmoins, comme je l'affirmais à la fin de mon étude de 2014, il n'y a pas suffisamment de preuves qui soutiennent l'hypothèse des italianistes Pârvulescu et Panaitescu relative à une augmentation de la diffusion et par conséquent de la connaissance de l'œuvre de Dante parmi les intellectuels roumains. En fait, si ces derniers citaient Dante, c'était plutôt dans le but de redorer leur image auprès de leurs lecteurs qui étaient aussi des électeurs, car ces intellectuels faisaient également de la politique. (Cosma 2014b : 200).

L'hybridation perspectivale consiste non seulement à recourir à une variété de ressources bibliographiques inter- et pluridisciplinaires, mais aussi à accorder de l'attention à ce regard que les anthropologues appellent « du dehors », « à distance », dans notre cas l'étude des roumanistes de l'étranger. J'ai prélevé dans l'ouvrage du roumaniste Dan Octavian Cepraga (2015), rédigé en italien, un élément essentiel pour argumenter la nécessité d'une réévaluation de la production littéraire de Heliade Rădulescu (Cosma 2019). Interprétée dans une perspective monolingue, sa langue poétique est un produit déviant par rapport à la norme, un hybride roumano-italien destiné dès le départ à l'extinction. Ce fut d'ailleurs l'approche critique à laquelle l'œuvre de Ion Heliade Rădulescu a eu droit dans l'espace culturel roumain (cf. Cosma 2019 : 231). Les historiens de la langue et de la littérature ont insisté sur son attitude contradictoire en ce qui concerne la langue et ont critiqué sur un ton péremptoire ses dérives lexicales. Derrière cette apparente anormalité se cache, en réalité, comme l'a montré Cepraga, un projet ambitieux de transplantation, par la traduction et la réécriture du genre épique propre à la tradition littéraire italienne (Cepra-

ga 2015 : 25). À mon avis, la reconnaissance du multilinguisme de l'œuvre littéraire de Heliade Rădulescu n'est pas une opération de *rebranding*, ni une tentative d'interprétation du passé dans une perspective moderne, mais une identification nominale d'un phénomène qui, faute d'instruments adéquats de recherche, reste indétecté. Le multilinguisme de Heliade Rădulescu, lorsqu'on utilise une perspective monolingue et monoculturelle, devient difficilement perceptible ou superficiellement saisissable. Par conséquent, le multilinguisme exigé et justifié par le style bigarré de l'écrivain roumain finit souvent par être considéré comme une déviance par rapport à la norme, et donc comme un élément qu'il faudrait sanctionner et éradiquer. Il est préférable pour l'historien de la traduction d'adopter une approche pluriculturelle. En ce cas, il se trouve alors dans une position privilégiée par rapport à l'historien de la littérature et de la langue, surtout si ces derniers ont été formés durant la période communiste. En vertu de son domaine de recherche, l'historien de la traduction navigue entre les cultures, sur un territoire interdisciplinaire qui suppose de multiples perspectives. Il convient qu'il fasse fructifier son expérience plurielle, sans se limiter à compiler et commenter des tableaux lexicaux ; car lorsque les études de traduction descriptives n'apportent aucun élément de contextualisation historique et critique, et n'expliquent pas les possibles causes ayant conduit au choix de certaines solutions de traduction, elles restent de simples inventaires obsolètes, utiles tout au plus à l'étude de la langue littéraire. À l'instar des insectes pris dans l'ambre, les mots des tableaux synoptiques deviennent des objets précieux, mais dévitalisés. À l'inverse, la contextualisation historique permet de reconstituer les liens et notamment le cercle herméneutique.

Par ailleurs, la combinaison de différentes perspectives peut résulter de demandes de collaboration. C'est ce que reconnaît Théo Hermans dans une récente intervention dans le cadre d'une table ronde portant sur l'importance de l'histoire de la traduction, à laquelle il a participé avec Christopher Rundle :

> Je ne travaille pas du tout de manière systématique. J'ai tendance à répondre aux invitations ou aux opportunités, mais je n'essaie pas, par exemple, de combiner théorie et histoire de manière préméditée. J'ai tâté de l'histoire de la traduction, principalement celle du début de la période moderne en Europe occidentale et dans les Pays-Bas en particulier. J'ai récemment terminé un long chapitre en

> néerlandais sur l'histoire de la traduction dans les Pays-Bas entre 1550 et 1700 ; nous y reviendrons peut-être plus tard. J'ai aussi écrit à l'occasion sur le XIXe siècle, mais ce ne sont que des bribes, rien de global ou de grandiose. Ce que je fais tend à aller et venir au gré des occasions, et je pense qu'il en va de même pour ce que j'ai fait dans le domaine de la théorie de la traduction.
>
> [I don't work at all systematically. I tend to respond to invitations or to opportunities, but I don't try, for example, to combine theory with history in a premeditated way. I've dabbled in translation history, mostly the early modern period in Western Europe and the Low Countries in particular. I recently finished a long chapter in Dutch on the history of translation in the Low Countries between 1550 and 1700; we may come back to that later on. I've also occasionally written about the 19th century, but those are just bits and pieces, nothing comprehensive or grand. What I do tends to come and go as the opportunity arises and the same is true, I think, of what I've done in translation theory] (Hermans 2021 : 18)

Les deux derniers textes sur lesquels je m'arrêterai dans cette section, en plus d'être le produit de différentes perspectives, doivent justement leur existence à la réponse donnée à une invitation à collaborer à des ouvrages collectifs dirigés par des historiens roumains. Le point de départ du premier (Cosma 2020a) a été la retraduction de *Cuore*, imprimé durant la Première Guerre mondiale (De Amicis 1916) par Sofia Nădejde (1856–1946), une écrivaine socialiste militante, guidée par un intérêt exceptionnel pour la popularisation scientifique et l'éducation des jeunes, y compris dans le sens du dévouement pour la cause nationale. Un aspect essentiel, et qui n'a pas été étudié jusqu'à présent, a consisté à étudier l'influence du conflit guerrier sur le processus de retraduction du roman italien, et ses effets directs sur les choix traductifs. Et, dans ce cas, l'interrogation de type traductif-traductologique est essentielle : pourquoi et comment en est-on arrivé à retraduire un livre pour enfants durant la Première Guerre mondiale, qui s'est avéré fondamental pour l'éducation scolaire durant la période communiste, et a constitué l'une des lectures scolaires obligatoires, acquérant ainsi une signification particulière dans l'histoire culturelle roumaine du XXe siècle. Étant donné le caractère

patriotique de l'œuvre de De Amicis, ainsi que la perspective pédagogique qui peut s'entrevoir dans la façon de traiter le thème de la guerre, la retraduction pendant la guerre ne semble pas être un fruit du hasard, même si on peut ne pas exclure des raisons d'ordre économique. En vue d'identifier les motivations traductives, la parution de la première traduction signée par Clelia Bruzzesi[19] (1836–1903) en 1893 (De Amicis 1893) doit être mise en relation avec le thème de l'éducation patriotique au XIXe siècle. Suivant cette perspective, on parvient à relever la valeur catalytique du roman italien dans la constitution du discours patriotique local destiné au jeune public. Ainsi, tout un arsenal rhétorique patriotique d'origine deamicisienne fut rendu visible, fructifié à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle par les intellectuels voués à la cause de revendication nationale, et ultérieurement par l'appareil de propagande communiste.

Le patriotisme, thème délicat surtout lorsqu'on ne tient pas compte de la relativité de ce concept et de ses variations diachroniques, a joué un rôle important dans l'acceptation de la proposition d'écrire un texte sur Nicolae Bălcescu (1819–1852). Vu que tous les membres marquants de l'élite intellectuelle du XIXe siècle ont traduit ne serait-ce qu'un poème, il est important de s'interroger sur le rôle joué par le patriotisme dans leur activité de traduction. La première étape de la recherche fut de parcourir la correspondance de l'historien roumain éditée par Gheorghe Zane (Bălcescu 1964). S'ensuivit la consultation de la bibliographie scientifique. Les études de Zane, éditeur dévoué et talentueux de Bălcescu, m'ont offert des informations précieuses concernant des échantillons d'écriture privée, des notices de l'historien, où apparaissent des mots dans différentes langues : une preuve claire de *code switching* (Cosma 2021 : 245–246). Bălcescu a aussi laissé à l'état de manuscrit une version en roumain de fragments de l'œuvre de Charles Renouvier, *Manuel républicain de l'homme et du citoyen* (1848), qu'il a intitulée *Manualul bunului român. Dialog între un comisar de propagandă și un sătean*, texte finalisé probablement en 1851 (voir Cosma 2021 : 246) et édité à titre posthume en 1903. L'écrit en question n'est pas présenté par l'historien roumain comme une traduction, ou, autrement dit,

19 Pour plus d'informations relatives à la traductrice, j'invite le lecteur intéressé à consulter Cosma 2020b.

ce dernier ne précise pas que ces fragments-là sont une traduction, mais il les présente plutôt comme un exercice de réécriture[20]. C'est l'une des raisons pour lesquelles cette traduction est restée inconnue. À l'exception de P. V. Haneș, premier éditeur de ce *Dialogul…*, et de P. P. Panaitescu, je n'ai pas identifié d'autre source qui mentionne l'activité de traducteur de Bălcescu (cf. Cosma 2021 : 247). À la suite d'une analyse contrastive, j'ai constaté que Haneș avait raison et qu'il s'agit en effet d'une traduction (voir Cosma 2021 : 248–252). Pour quelles raisons l'historien roumain n'aura-t-il pas reconnu ou assumé cette traduction ? Dans la rédaction du texte, Bălcescu pensait aux bourgeois roumains qui avaient déjà acquis une culture politique minimale à travers la lecture des journaux en langue roumaine, mais n'avaient pas eu la possibilité d'étudier à l'étranger. Son but premier fut celui d'instruire ce type de public, non de populariser Renouvier dans l'espace culturel local. Ensuite, j'ai analysé la manière dont Bălcescu a construit le texte en langue roumaine : il a réécrit une partie de l'œuvre de l'écrivain français dans une perspective nationale, en traitant le texte-source précisément comme source (cf. Cosma 2021 : 250). Surtout, la recherche sur l'activité traductive de Bălcescu a révélé la complexité de son processus d'écriture historique : cette dernière apparaît en fait comme une réécriture focalisée sur les territoires roumains, donc localisée, puisée à des sources écrites en d'autres langues,[21] qui offraient par conséquent une perspective transnationale sur les événements relatifs à l'espace roumain. Et dans le cas de Bălcescu, l'approche pluridisciplinaire a mis au jour un aspect essentiel de son laboratoire de création historique, aspect jusqu'ici passé inaperçu.

20 « J'ai emprunté les principes et l'exposition de ce dialogue aux publications du même type, en les accordant seulement aux tendances et aux nécessités du peuple roumain [‹ Am împrumutat principele și espunerea acestui dialog din publicațiile d-asemenea fel, potrivindu-le numai cu tendințele și trebuințele poporului român ›] » (Bălcescu 1953 : 347).

21 Latin, français, italien, allemand, et des traductions : en latin ou en français depuis le polonais et en roumain depuis le turc.

En guise de conclusion

La plupart, sinon tous les écrivains roumains du XIXe siècle et du début du XXe siècle ont traduit, le plus souvent depuis les langues romanes, ne serait-ce qu'un fragment de texte littéraire ou scientifique. Par conséquent, dans les recherches qui j'ai entreprises depuis 2010, je suis partie du constat de cette réalité, à savoir l'activité de traduction d'écrivains et d'écrivaines, que j'ai par la suite analysée dans une perspective historique pluridisciplinaire (histoire de la langue, de la littérature, de la culture, etc.). Les résultats auxquels je suis parvenue, et qui sont brièvement exposés dans cette étude, apportent de nouvelles informations non seulement sur l'activité traductive, mais aussi sur la manière dont celle-ci a eu des répercussions sur l'espace culturel local et le processus de création littéraire des écrivains roumains de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. La démarche s'est avérée fructueuse, et l'analyse traductive-traductologique s'est révélé être un instrument fin pour sonder idéologiquement et herméneutiquement le processus de création littéraire et d'écriture historique. Mais est-ce suffisant pour dessiner les contours d'une nouvelle direction de recherche ? Aux lecteurs de le dire. Ce que je peux soutenir avec une certitude toute relative, comme il sied à une certitude en rapport avec le domaine des sciences humaines, c'est que la démarche a dépassé l'étape de début, sans perdre son potentiel de développement ultérieur, justement en raison de la valence heuristique que possède l'étude de la traduction depuis toujours.

Traduit du roumain par Gina Puică

Bibliographie

Ballard, Michel (1992) : *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*. Lille : Presses Universitaires de Lille.

Bandia, Paul (2006) : « The impact of postmodern discourse on the history of translation ». In Bastin, Georges, Bandia, Paul (dir.): *Charting the Future of Translation History.* Ottawa : University of Ottawa Press, p. 45–58.

Bastin, Georges, Bandia, Paul (dir.) (2006) : *Charting the Future of Translation History.* Ottawa : University of Ottawa Press.

Bălcescu, Nicolae (1953) : „Manualul bunului român. Dialog între un comisar de propagandă și un sătean". In N. Bălcescu, *Opere*, *vol. I, Studii și articole*. București : Editura Academiei RPR, p. 347–355.

Bălcescu, Nicolae (1964) : *Opere*, *vol. IV, Corespondență. Scrisori. Memorii. Adrese. Documente*. Note și materiale, ediție critică de G. Zane, cu reproduceri după manuscrise și stampe. București : Editura Academiei RPR.

Charpy, Manuel, Hincker, Louis (2013) : « Quel est l'avenir du XIXe siècle? Avant-propos, questions et propositions ». In *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 47, p. 7–10.

Caron, Jean-Claude, Corbin, Alain, Riot-Sarcey, Michèle, Sanson, Rosemonde (dir.) (1996) : *Revue d'histoire du XIXe siècle*, nr. 13 « (Re)penser le XIXe siècle ».

Cepraga, Dan Octavian (2015) : *Esperimenti italiani. Studi sull'italianismo romeno dell'Ottocento*. Verona : Edizioni Fiorini.

Cornea, Paul (1966) : *De la Alexandrescu la Eminescu*: *aspecte, figuri, idei*. București : Editura pentru Literatură.

Cornea, Paul (1972) : *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780–1840.* București : Editura Minerva.

Corobca, Liliana (2014) : *Controlul cărții. Cenzura literaturii în regimul comunist.* Iași : Polirom.

Cosma, Iulia (2014a) : « The translation of Italian opera librettos in the ninteenth century: historical and cultural milestones ». In : *Translationes* 6, p. 78–92.

Cosma, Iulia (2014b) : « L'influenza di Dante sull'enciclopedista romeno Ion Heliade Rădulescu e sull'italianismo in Romania ». In : *Nasledje* XI, 29, p. 191–202.

Cosma, Iulia (2015) : « Le prime traduzioni in romeno dell'*Inferno* dantesco: riferimenti culturali e traduttivi ». In : Călin Timoc (coord.): *Romània între interculturalitate și identitate: Spații romanice europene și extraeuropene*. Actele ediției a III-a a Conferinței CICCRE, 3 și 4 octombrie 2014. Szeged : University Press of Szeged, p. 413–421.

Cosma, Iulia (2016a) : « La prima traduttrice dell'*Inferno* dantesco in romeno: Maria Chițiu ». In : Rita Scotti Jurić, Nada Poropat Jeletić, Isabella Matticchio (coord.): *Studi filologici e interculturali tra traduzione e plurilinguismo.* Roma : Aracne Editrice, p. 177–186.

Cosma, Iulia (2016b) : « Una rassegna bibliografica sui traduttori romeni dell'*Inferno* (1883–2015): considerazioni di tipo metodologico e deontologico ». In : *Translationes* 7, p. 70–84.

Cosma, Iulia (2019) : « Passion with(out) Reason? Heliade Rădulescu's Work as a Case of Literary Multilingualism in the 19th Century Romanian Principalities ». In : Olga Anokhina, Till Dembeck, Dirk Weissmann (Eds.): *Mapping Multilingualism in 19th Century European Literatures/Le plurilinguisme dans les littératures européennes du XIX siècle. Z*ürich : LIT Verlag, p. 231–254.

Cosma, Iulia (2020a) : « Cuore, un ‹ combatant ›– model al educației patriotice ». In : Cătălina Mihalache, Nicoleta Roman (coord.): *Copilării trecute prin război: povești de viață, politici sociale și reprezentări culturale în România anilor 1913–1923*. Iași : Editura Universității « Alexandru Ioan Cuza » din Iași, p. 73–91.

Cosma, Iulia (2020b) : « Passion, Duty, and Fame: Women Translators of *Cuore* into Romanian (1893–1936) ». In : *Belas Infiéis* 9, 3, p. 59–72.

Cosma, Iulia (2021) : « Istoria ca rescriere localizată a transnaționalului: traducere și reflexivitate în scrierile lui Nicolae Bălcescu ». In : Astrid Cambose, Cătălina Mihalache, Antonie Dumitru Chelcea (coord.): *Lumea lui Bălcescu*. Cluj-Napoca : Mega/Argonaut, p. 239–255.

Cosma, Viorel (1966) : *Nicolae Filimon: critic muzical și folclorist*. București : Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România.

De Amicis, Edmondo (1893) : *Cuore. Ce simte inima copiilor. Carte pentru copii.* Traducere de Clelia Bruzzesi. București : Editura Socec.

De Amicis, Edmondo (1916) : *Cuore Inimă. Carte pentru tineri.* Traducere de Sofia Nădejde. București : Editura Librăriei « Universala ».

Delisle, Jean, Lafond, Gilbert (2002) : *Histoire de la traduction/History of Translation*, CD-Rom DIDAK. Ottawa : Université d'Ottawa.

Diaz, Jean-Louis (2009) : « Sociabilités littéraires vs ‹ socialité › de la littérature », *Romantisme*, nr. 143, p. 47–61.

Donatiello, Federico (2020) : *La lingua delle prime traduzioni teatrali romene.* București : Eikon.

Eminescu, Mihai (1984) : *Luceafărul. Lucifer. Vesper. Der Abendstern. L'astro. Az estesillag. O astro da tarde. Hyperion*. București : Cartea Românească.

Filimon, Nicolae (2005) : *Opere*. Ediție îngrijită, prefață, note şi bibliografie de Mircea Anghelescu, Editura Fundației Naționale pentru Ştiință şi Artă. Bucureşti : Editura Univers Enciclopedic.

Ginzburg, Carlo (1986) : « Spie: radici di un paradigma indiziario ». In Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi spie. Morrologia e storia*. Torino : Einaudi, p. 158–209.

Hermans, Theo, Rundle, Christopher (2021) : « The Significance of Translation History – a Roundtable Discussion ». In *Chronotopos* 3 (1), p. 17–30.

Lungu-Badea, Georgiana (coord.) (2006a) : *Repertoriul traducătorilor români de limba franceză, italiană, spaniolă (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Studii de istorie a traducerii (I).* Timișoara : Editura Universității de Vest.

Lungu-Badea, Georgiana (coord.) (2006b) : *Repertoriul traducerilor românești din limbile franceză, italiană, spaniolă (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Studii de istorie a traducerii (II).* Timișoara : Editura Universității de Vest.

Lungu-Badea, Georgiana (coord.) (2008) : *Un capitol de traductologie românească. Studii de istorie a traducerii (III).*Timișoara : Editura Universității de Vest.

Lungu-Badea, Georgiana (2013) : *Idei și metaidei traductive românești (secolele XVI–XXI)*. Timișoara : Eurostampa.

Maiorescu, Titu (1966) : « În contra direcției de astăzi în cultura română (1868) ». În Titu Maiorescu, *Critice*, antologie și prefață de Paul Georgescu, text stabilit de Domnica Stoicescu. București : Editura pentru literatură, p. 73–84.

Mihalache, Cătălina (2016) : *Copilărie, familie, şcoală: politici educaționale şi receptări sociale*. Iaşi : Editura Universității « Alexandru Ioan Cuza ».

Mounin, Georges (1965) : *Teoria e storia della traduzione*. Torino : Einaudi.

Munteanu, Ștefan, Țâra, Vasile (1983) : *Istoria limbii române literare*. Ediție revăzută și adăugită. Bucureşti : Editura Didactică și Pedagogică.

Pasquali, Giorgio (1952) : *Storia della tradizione e critica del testo*. Seconda Edizione. Firenze : Le Monnier.

Pârvulescu, Titus ; Panaitescu, Dumitru D. (1965) : « Dante în România ». In : *Studii despre Dante*. București : Editura pentru Literatură Universală, p. 345–422.

Pym, Anthony (1998) : *Method in Translation History*. Manchester : St Jerome Publishing.

Rener, Federick (1989) : *Interpretatio. Language and Translating from Cicero to Tytler.* Amsterdam : Rodopi.

Renouvier, Charles (1848) : *Manuel républicain de l'homme et du citoyen.* Paris : Pagnerre Éditeur.

Rundle, Christopher (2012) : « Translation as an approach to history ». In : *Translation Studies* 5, 2, p. 232–248.

Steiner, George (1975) : *After Babel: Aspects on Language and Translation.* Oxford : Oxford University Press.

Tudurachi, Adrian (2017) : « Studiul secolului al XIX-lea în literatura română: explicații pentru un impas ». In : Otilia Hedeșan, Dumitru Tucan, Dana Percec (coord.): *Studiile românești: priviri în oglindă*. Timișoara : Editura Universității de Vest, p. 51–73.

van Hoof, Henri (1991) : *Histoire de la traduction en Occident*. Paris : Duculot.

Venuti, Lawrence (1995) : *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York : Routledge.

Veyne, Paul (1984) : *Writing History: Essay on Epistemology*. Trans. Mina Moore-Rinvolucri. Manchester : Manchester University Press.

IV. Literarische Mehrsprachigkeit und Sprachwechsel im 20. und 21. Jahrhundert

Svitlana Kovalova*

Matéi Visniec : L'écriture entre l'Est et l'Ouest

The idea of a transformation into character and that of the roles interchangeability runs through the entire creation of Matéi Visniec. The two-sided vision between East and West allows him to become a character in his own books, not only in the sense of autofiction: the autobiographical facts of Panic Syndrome in the City of Light are part of the panorama of the Parisian literary life of immigrant writers. Reflections on exile – questions of one's native language, nostalgia, expatriation, freedom – take on their full scope in the global context of immigration and of interaction between two cultures: the one from which one departs and the one in which one arrives.

The article analyzes the threshold situation between East and West in the works of Matéi Visniec and the author's creation, by means of writing, of a fictional spatio-temporal passage between two worlds.

L'idée de transformation en personnage[1] *et d'interchangeabilité de rôles*[2] *traverse la création de Matéi Visniec. Le regard bifacial entre l'Est et l'Ouest lui permet de devenir un personnage de ses propres livres, non seulement dans le sens de l'autofiction : les faits autobiographiques du roman Syndrome de panique dans la Ville Lumière s'inscrivent*

* Chargée de cours, L'université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis.

1 Il s'agit de montrer aux lecteurs-spectateurs le processus de transformation en personnage que Georges Banu caractérise notamment comme une méthode de la décomposition et de la composition : « Visniec se ‹ décompose › lui-même et nous laisse le soin de ‹ composer › une identité dont la pluralité doit être sauvegardée » (Visniec 2020 : 8).

2 Le terme appliqué par l'auteur pour indiquer la liberté accordée aux interprétations scéniques de ses pièces de théâtre par les metteurs en scène potentiels : « Tous les rôles sont interchangeables, le nombre de comédiens relevant de la décision du metteur en scène » (Visniec 2013 : 17), « Rôles interchangeables. Nombre minimum de comédiens : cinq hommes, trois femmes » (Visniec 2005 : 4). Il s'agit également de l'interchangeabilité des rôles dans le sens plus large : les rôles historiques ou/et conventionnels dans la vie : « […] un jour vous-mêmes vous allez devenir des migrants… ». (Visniec, 2016 : 126.).

dans le panorama de la vie littéraire parisienne des écrivains immigrés. Les réflexions sur l'exil – questions de la langue maternelle, de la nostalgie, du dépaysement, de la liberté – prennent leur ampleur dans le contexte global de l'immigration et de l'interaction entre deux cultures, celle d'origine et celle d'accueil.

Dans cet article, je souhaiterai analyser la situation frontalière entre l'Est et l'Ouest dans les œuvres de Matéi Visniec et la création par l'auteur, à travers l'écriture, d'un passage spatio-temporel fictionnel entre deux mondes.

exil, écriture, l'Est et l'Ouest, personnage, auteur, frontière, contextes, langue

exile, writing, East and West, character, author, border, contexts, language

Exil, Ost und West, transkulturelles Schreiben, Figur, Autor, Grenze, literarische Mehrsprachigkeit

Introduction

Dramaturge, poète, romancier et journaliste roumain censuré par le régime de Ceaușescu, Matéi Visniec demande en 1987 l'asile politique en France, où il devient un des participants actifs de la vie culturelle contemporaine (presse, théâtre, littérature). Après une période d'hésitations quant à la possibilité d'écrire dans une langue étrangère, Matéi Visniec se lance dans la traduction de ses propres textes (*Les chevaux à la fenêtre*, écrit en 1986 et traduit entre 2010–2013, *Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle ?* écrit en 1990 et traduit entre 2010–2013, etc.) et commence à écrire en français. Ses œuvres, traduites du roumain et du français en plusieurs langues, deviennent connues dans le monde entier.

Pour Matéi Visniec, le passage de l'Est à l'Ouest est un des sujets majeurs de la création littéraire et théâtrale. Notamment, dans son premier roman traduit en français par Nicolas Cavaillès *Syndrome de panique dans la Ville Lumière* (Éditions Cartea Românească, Bucarest, 2008 et Non Lieu, Paris, 2012), le narrateur se trouve entre deux mondes et deux situations vécues comme un dépassement de l'écart – un écart linguistique, culturel, spatial et temporel. Dans

ce roman ainsi que dans la pièce de théâtre *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort* (Lansman éditeur, 2007), l'auteur construit une échelle multi-focale de la vision du sujet et de ses problématiques. En parlant d'une méthode pour créer des œuvres littéraires comme des « tableaux d'une exposition » – notamment par rapport aux textes de *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* –, Georges Banu explique : « Visniec décline, sur le mode de la visite, ses affinités autant que ses découvertes. Finalement, ce texte est aussi une sorte d'autoportrait d'artiste aux facettes multiples, tel un tableau cubiste de la première période ». (Banu 2020 : 8). Dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville Lumière* et dans la pièce de théâtre *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort,* le regard du narrateur se multiplie dans le texte pendant tout le « trajet » effectué entre l'Est et l'Ouest : il n'est plus là et ne l'est pas constamment par rapport à tout ce qu'il voit. Par exemple, pendant que la « musique typique parisienne » (Visniec 2007 : 5) ou « des images parisiennes, plus précisément un parcours entre le cinquième et le treizième arrondissement » (Visniec 2007 : 39), participent à la construction d'un regard extérieur – de l'Est, les observations des écrivains d'Europe de l'Est représentent le regard partiellement intériorisé à l'Ouest : « On avait invité à cette soirée littéraire une foule d'écrivains polonais, tchèques, hongrois, russes, roumains, bulgares, et d'autres nationalités d'Europe de l'Est » (Visniec 2012 : 7). Enfin, nous voyons également une configuration du regard ambivalent entre les deux : « Je suis arrivé quand je suis arrivé, monsieur le vieillard à lavallière. Je vis en France depuis pas mal de temps maintenant et je n'ai pas envie de vous donner plus de détail » (Visniec 2012 : 9).

La frontière entre l'Est et l'Ouest et le monde de l'exil

Dans les œuvres de Matéi Visniec, la représentation d'un destin individuel s'inscrit toujours dans des contextes globaux, et l'auteur propose aux lecteurs-spectateurs une sorte de panorama condensé des sujets liés à l'analyse des paradoxes qui dépassent les frontières spatio-temporelles, historiques et politiques. Le chronotope de la frontière vécu et analysé comme un positionnement sur les multiples appartenances linguistiques et culturelles trouve sa

représentation dans toutes les nuances possibles : de « Je viens d'un pays latin mais situé en Europe de l'Est[3] » et de la réponse « Non, je suis heureux dans ce pays » (Visniec, 2012 : 23.) à la supposition « Et ça a été dur, j'imagine, pour vous, de continuer votre vie en France », jusqu'aux descriptions des fantasmagories de l'écriture « sans langue maternelle » (Visniec, 2012 : 69) dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière*. Dans ce roman, l'écrivain (le personnage de Pantelis Vassilikioti, « écrivain raté d'origines multiples » (Visniec, 2012 : 127) devient possédé et même manipulé par les mots et les langues vécus et maîtrisés de manière transitoire, sans être appropriés : « Les langues se battent entre elles comme des *bêtes*, quand j'écris. Il m'est impossible d'écrire le moindre mot sans que les bêtes ne se dévorent entre elles. Sept langues, sept *bêtes* » (Visniec, 2012 : 133).

Dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière,* le point de départ ainsi que le retour éternel – à Rădăuți et à Bucarest – se transforme en prisme du regard attentif aux problématiques de l'exil sous différents angles. Par exemple, « le syndrome de Gogu Boltanski » (Visniec, 2012 : 23), un ami d'enfance qui devient dans le roman le centre de la vie non touchée par l'agitation de déplacement, représente une situation qui s'oppose à l'exil. Ici, les langues et les cultures de l'extérieur s'accumulent « chez soi », dans la ville natale, hors du cercle des relations, des contacts et des interactions réels différemment axés (le monde littéraire, le monde des journalistes, le monde du théâtre, etc.).

Le personnage d'auteur dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière* s'oppose aux « auteurs à usage unique » (Visniec, 2012 : 69) – aux auteurs qui écrivent des œuvres ayant de l'intérêt dans l'actualité politique immédiate, en se concentrant sur la nouveauté de la présentation de la problématique par le regard d'extérieur. Matéi Visniec construit dans le roman une échelle d'éloignement et de rapprochement culturel et territorial, en évitant le rôle strict du témoin qui place le sujet au-dessus de la création, comme dans un document historique ou une preuve juridique. L'objet de la critique, comme le régime totalitaire ou les méthodes tendancieuses de la construction des images médiatiques, est inscrit dans des contextes historiques différents,

3 Rencontre du 4 avril 2012 « L'exil comme aventure culturelle, l'exil heureux » : Matéi Visniec, Aurélia Klimkiewicz, Elena Prus, disponible en ligne : https://nle.hypotheses.org/159.

ce qui, d'un côté, multiplie les champs interprétatifs et, de l'autre, conduit à détruire l'hermétisme du sujet.

Dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière,* la distance entre le point de départ et le lieu d'accueil est encore assez courte. La communauté roumaine en France, qui aide les nouveaux arrivants, l'appartenance culturelle et linguistique mais aussi géographique (ressortissants de l'Europe de l'Est) et relationnelle (personnages appliqués dans les relations amoureuses et amicales), et les écrivains étrangers s'opposent au monde des sauveteurs. Parmi ces derniers, le personnage de monsieur Cambreleng, le maître de l'écriture qui essaie d'apprendre aux écrivains qui viennent d'arriver les règles de conformisme du marché littéraire en termes de socialisation, réhabilitation et thérapie, joue le rôle principal : « Je vous ai extraits de la benne à ordures de Paris pour vous sauver » (Visniec, 2012 : 70).

Le narrateur donne des conseils aux amis qui viennent à Paris (« si vous venez un jour à Paris, ne vous approchez pas de l'église Saint-Médard » (Visniec, 2012 : 10) et s'adresse parfois aux lecteurs avec des remarques : « comme disent les Français » (Visniec, 2012 : 19.), etc. Le « nous » des « isoglottes » (les gens qui « partagent la langue du commun exil » (Visniec, 2007 : 70) dans les textes constitue une référence auto-ironique qui marque cette posture doublement inclusive et doublement exclusive dans des situations, très souvent tragicomiques, de l'incompréhension et de la compréhension partielle à travers les clichés culturels doublement axés. Le narrateur s'occupe des deux points de vue en même temps. D'un côté, il observe, remarque et analyse ces situations en tant que nouvel arrivant de Roumanie en s'adressant à ses compatriotes. De l'autre côté, sa vision est marquée par les compétences acquises dans le milieu linguistique et dans la vie quotidienne d'un pays d'accueil. Il convient, par exemple, de représenter la frontière entre l'Ouest et l'Est comme une incompétence géographique, de confondre des lieux (« De Bucarest… non. Budapest, oui, mais Bucarest, non » (Visniec, 2007 : 14) où « Monsieur Cambreleng était l'un des rares intellectuels mineurs français capables de ne pas confondre Budapest et Bucarest » (Visniec, 2012 : 18) et de faire apparaître des stéréotypes culturels inscrits dans un paradigme géographique et mythologique – « ce Roumain de Transylvanie, ce Dracula de la pensée… » (concernant le personnage de Cioran) (Visniec, 2007 : 22).

La charge symbolique de la gare de l'Est et du train Orient-Express dans la pièce *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, avec la liste des gares – « Strasbourg, Munich, Prague, Vienne, Budapest, Coasta Boacii-Rasinari, Bucarest, Sofia, Istanbul… » –, se développe dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière* comme une liste des nationalités des arrivants : « On avait invité à cette soirée littéraire une foule d'écrivains polonais, tchèques, hongrois, russes, roumains, bulgares, et d'autre nationalités d'Europe de l'Est » (Visniec, 2012 : 7). Nous voyons ici une liste des écrivains définis selon leur appartenance géographique (Europe de l'Est). En même temps ils sont définis par l'Ouest selon cette appartenance exclusive, par ce même l'Ouest qui est devenu pour eux simultanément lieu d'exil et lieu de rencontre.

Ayant fui le régime communiste anti-individualiste, ils se trouvent dans les conditions d'un nouveau collectivisme, ce qui rend la situation paradoxale. L'écriture collective, présentée par monsieur Cambreleng dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière* comme « la seule forme de *collectivisme*, de communisme qui fonctionne… » (Visniec, 2012 : 142), est décrite avec des effets comiques basés sur la mise en parallèle de ce discours par le langage de la propagande communiste de l'époque dans l'Europe de l'Est.

D'un côté, il s'agit du processus décrit par Tzvetan Todorov dans son travail *L'Homme dépaysé* :

> L'un des aspects les plus pervers du communisme est l'érosion qu'il fait subir à la catégorie même du social. L'idéologie communiste valorise le « nous » au-dessus du « je » et met en œuvre cette préférence en encadrant l'individu par de nombreuses institutions et organisations. Comme ces instances servent en réalité la surveillance et le contrôle, elles deviennent vite haïssables ; du coup, à la chute du communisme, tout le social, toute association, toute collectivité apparaissent comme suspects (Todorov, 81).

D'un autre côté, il y a toujours une certaine confusion qui efface les distinctions entre les participants du discours du pays d'exode (les communistes ainsi que les anti-communistes), en les mettant dans la même case en raison de leur appartenance aux mêmes cultures comportementales : « Ici, *camarade Visniec*,

on ne demande jamais à quelqu'un ses origines, ni son orientation sexuelle, ni combien il gagne, ni pour qui il vote » (Visniec, 2012 : 18).

Le sujet de l'exil se développe à travers le motif de l'impossibilité de se déplacer, notamment quitter la Roumanie sous le régime communiste : « Je monte dans le train sur lequel il est écrit Bucarest-Budapest. Tout me semble irréel. Mais je n'ai pas encore le sentiment d'avoir réussi à sortir du pays. Je suis convaincu que je vais être arrêté à la frontière hongroise. Je me suis d'ailleurs préparé moralement pour cela » (Visniec, 2012 : 62).

Ensuite, cette expérience traumatique se transforme en point de départ dans la construction de l'expérience commune du monde de l'exil :

> Par ailleurs, comme presque tous les Roumains arrivés après quelques péripéties en Occident, je commence à avoir les premiers cauchemars typiques du réfugié : je rêve que je retourne en Roumanie comme un crétin, pour une raison stupide (pour aller chercher un livre, par exemple), et que je ne peux plus en ressortir. Ce cauchemar se répétera, sous diverses formes, pendant des années et des années, même après la chute du communisme, même après mes premiers voyages réguliers en Roumanie. J'ai eu ce cauchemar et j'apprends que tous ceux qui comme moi ont vécu l'angoisse du départ l'ont eu aussi. L'inconscient, le pauvre, a accumulé un stress que nous n'imaginons pas si vaste ni si profond (Visniec, 2012 : 67).

D'ailleurs, dans le travail de Tzvetan Todorov nous trouvons également la description de ce type de cauchemar du non-retour comme étant un cauchemar « commun à beaucoup d'immigrés, en tous les cas parmi ceux qui venaient d'Europe de l'Est » (Todorov, 12). Le non-retour, interdiction de revenir dans le pays d'origine ou dans le pays d'accueil, place ces deux pays en relation d'oppositions permanentes. Cette situation se reproduit lors de l'enfermement à l'intérieur du pays d'origine face au pays d'accueil (comme une éventualité) et à l'envers (comme une actualité), ce qui crée une turbulence constante, exprimée dans le texte à travers les formes de la vision augmentée (rêve, cauchemar, fantasmagorie).

Le franchissement de la frontière entre l'Est et l'Ouest représente dans les œuvres de Matéi Visniec un acte d'initiation douloureuse dans l'ouverture vers

des sujets plus globaux. Le principe déclaré du théâtre de Matéi Visniec – l'interchangeabilité des rôles – apparaît dans la pièce récente *Migraaaaants* (2016) comme une phrase prophétique effrayante, accusatrice même. Elle renfonce l'effet d'exercice de l'imagination empathique, pour comprendre ses détresses, pour prendre la place de l'autre : « […] un jour vous-mêmes vous allez devenir des migrants… » (Visniec, 2016 : 126).

L'écriture comme un dépassement de la frontière et un moyen de la vivre

Dans les œuvres de Matéi Visniec, la transformation des notions conflictuelles, douloureuses ou confuses en mots, qui leur confère presque la matérialité physique et l'autonomie d'action, n'est pas seulement une substitution métaphorique. Elle est également une forme d'émancipation et la révélation de la mémoire des mots que Roland Barthes appelle dans son travail *Le Degré zéro de l'écriture* « une mémoire seconde » : « au moment même où l'Histoire générale propose – ou impose – une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs » (Barthes, 1972 : 16).

Nous pouvons penser notamment à la redéfinition du mot « patrie » dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière* – dans un « extrait du journal érotique de mademoiselle Faviola », où le personnage et son écriture sont déterminés par érotisation :

> Le mot *patrie,* lui, est un mot incapable d'amour. Tout ce qu'il sait demander c'est d'être aimé (mais, en réalité, personne ne l'aime). Démagogue et méchant, sans gêne, sadique, le mot *patrie* vit sa sexualité en envoyant systématiquement les autres mots à la mort, et en prétendant atteindre l'orgasme à chaque fois qu'ils meurent pour lui (Visniec 2012 : 150).

La multiplication des voix de personnages insolites constitue la situation de l'écriture totale dans laquelle même les parties du corps prennent la réalité

textuelle pour ensuite s'exprimer à son tour en mots. Nous le voyons dans le chapitre « Journal d'une bosse » :

> Je suis une bosse. Autrement dit, je suis une excroissance de mots. Toutes les bosses naissent d'ailleurs par révolte massive des mots Je représente une sédimentation de mots. […] Mon existence est exceptionnelle. J'ai la forme d'un cerveau qui aurait paradoxalement poussé à côté de la tête. En fait, je suis un cerveau. Je pense, j'observe, j'analyse…. (Visniec 2012 : 168).

Chez Matéi Visniec, la question du choix de la langue, non seulement comme un moyen d'expression mais comme un choix géographique et politique, est également pensée dans les termes de l'oubli, de la perte de la mémoire et même de la trahison (« Non, être apatride, ça a été un grand soulagement pour moi. Je n'avais plus aucune patrie à trahir ou à servir, ça me donnait une dose de liberté supplémentaire… », dit le personnage de Cioran) (Visniec, 2007 : 35). La tentative d'oublier la langue, en l'excluant de l'écriture dans la pièce *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, est semblable à l'acte de l'oubli de la jeunesse, d'une partie de sa vie. L'effacement volontaire de la mémoire sous forme de non-dit se transforme en état physique incontrôlable, en maladie d'Alzheimer – le fait biographique de la vie d'Emil Cioran inscrit par Matéi Visniec dans la pièce où l'oubli de la langue est étroitement lié aux événements de l'exil mentionnés et retracés par les références significatives faites aussi par d'autres personnages. Ainsi, le bagagiste dans la pièce fait la remarque suivante : « Je suis né en Algérie. J'ai passé mon enfance en Algérie et je suis venu en France après la guerre. Enfant, je parlais l'arabe comme le français. Mais entre-temps j'ai oublié presque totalement l'arabe… » (Visniec, 2007 : 15). La langue, et plus précisément, l'histoire de son usage, de son appropriation ou de l'oubli sont vues chez Matéi Visniec dans le contexte de la vie personnelle qui, à son tour, se trouve représentée dans le contexte historique de la mémoire commune par une série de références non développées explicitement mais nommées comme des événements-repères connus des lecteurs de manière sous-entendue : notamment, la guerre en Algérie dans l'exemple précédent ou l'invasion de l'armée soviétique à Prague dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière.* Dans la pièce de théâtre *Le spectateur condamné à mort*,

cette méthode de création se manifeste de manière encore plus explicite. Le personnage-spectateur dans l'œuvre s'oppose au discours critique contemporain centré sur le spectateur et, en même temps, il se trouve inclu dans le système des allusions et des repères qui renvoient à l'un des contextes historiques de la mémoire commune : à la réalité et à l'esthétique des procès politiques menés dans les Etats totalitaires.

Dans les autres cas, la langue joue le rôle d'un personnage – avec son propre potentiel d'action à développer – en se transformant en un mécanisme de création et de changement des destins des personnages humains qui la pratiquent. Par exemple, dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière,* le processus de l'apprentissage de la langue devient une forme d'écriture en soi pour le personnage de Jaroslava par « *la naïveté du premier abord* » (Visniec, 2012 : 145). La maîtrise de la langue fait perdre la capacité créative, banalise le style de l'écriture et, par conséquent, fait changer de statut au personnage par un remplacement de l'existence dans le texte et à l'aide du texte, par une existence factuelle à l'intérieur de la narration de la vie observée et décrite : « Jaroslava n'a pas eu la vie facile, à Paris, nous dit monsieur Camberleng » (Visniec, 2012 : 145).

Dans la pièce de Matéi Visniec, le personnage de Cioran est un personnage construit à partir des paraphrases de ses propres textes. L'écriture de Cioran est donc mise en action et la dramaturgie s'appuie sur une stratégie du détournement du discours, allant jusqu'à la farce. Par exemple, en répondant aux personnages de sa mémoire (Visniec, 2007 : 58), qui l'accusent d'avoir tenu des propos antisémites dans son passé, le personnage de Cioran répond par une phrase détournée des écrits de Cioran-auteur. La maxime formulée dans *De l'inconvénient d'être né* – « En continuelle insurrection contre mon ascendance, toute ma vie j'ai souhaité être autre : Espagnol, Russe, cannibale, – tout, excepté ce que j'étais. C'est une aberration de se vouloir différent de ce qu'on est, d'épouser en théorie toutes les conditions, sauf la sienne » (Cioran, 2011 : 84) – se transforme dans la pièce en « C'est parce que j'ai toujours regretté de ne pas être juif… Oui, c'est ça, au fond de mon âme, j'ai toujours voulu être juif. Être né juif, ça résout déjà un gros problème, celui de l'ancrage dans le destin et dans l'histoire » (Visniec, 2007 : 57).

Dans la pièce de Matéi Visniec, la réécriture des citations de Cioran devient donc un moyen de créer une dramaturgie interne des idées du philosophe, en mettant en jeu le destin accompli par la mort (« Depuis sa mort, Emil Cioran, est devenu pour moi un personnage disponible » (Visniec, 2007 : 67) et repensé dans les conditions de la maladie d'Alzheimer. Le dramaturge affronte Cioran sur les situations actualisées du statut de l'exilé, en lui donnant « la réalité » de l'état naïf, ce qui devient une autre forme de détournement d'une des maximes de Cioran : « L'humanité, pour renouer avec le passé, devra s'inventer une seconde naïveté, sans quoi elle ne pourra jamais recommencer les arts » (Cioran, 2011 : 57).

La même méthode est employé pour créer une dramaturgie interne dans les pièces de théâtre *Richard III n'aura pas lieu*, *Machine Tchekhov*, et *Le spectateur condamné à mort* où l'auteur en tant que personnage incarnant une figure biographique se trouve confronté à sa propre écriture et à ses propres personnages. Dans la pièce de théâtre *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, l'histoire du communisme et de la Révolution d'Octobre (le texte diversifié de la propagande soviétique), se trouve confrontée à un usage imprévu – la vulgarisation expliquée aux malades mentaux – pour dévoiler enfin l'absurdité des discours idéologiques doctrinales.

Dans son article *Les farces politiques de Matei Visniec,* Christine Ramat donne l'explication suivante à cette méthode pour créer la farce :

> Visniec croit à la vertu libératoire du rire. Mais son optimiste n'exclut pas une forme de violence corrosive. Loin de l'ambiance humoristique et décontractée, loin du rire plat des médias, c'est un comique qui entend secouer le spectateur pour le tirer de son apathie mentale. A ce titre, la farce est un levier particulièrement efficace pour propulser les utopies humanistes et leurs idoles totalitaires dans une espèce de culbute carnavalesque (Ramat 2014 : 121).

Le monde d'écriture des « isoglottes » célèbres apparaît dans les œuvres de Matéi Visniec comme l'union d'un trio – Ionesco, Cioran, Eliade. Dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière*, ils apparaissent comme des fantômes d'une image photographique animée :

> Quand monsieur Cambreleng nous invitait place Fürstenberg pour que nous rencontrions Ionesco, Cioran et Eliade, nous croyions vraiment avoir rendez-vous avec eux. […] Nous savions que Ionesco, Cioran et Eliade devaient venir, sûrement pour qu'on les prenne en photo tous ensemble. Nous ne pensions pas que cette photo avait déjà été prise trente ans auparavant, qu'elle pouvait être achetée en librairie, que leurs fantômes arrivaient parfois avec énormément de retard et qu'en général ils n'apparaissaient pas (Visniec, 2012 : 159).

Cette image photographique devient transitoire dans les œuvres de Matéi Visniec. Elle lie les mêmes personnages dans *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort* (« Au lever du rideau, on voit, projetée sur une immense toile, au fond, une photo où Cioran, Eliade et Ionesco sont ensemble, place Fürstenberg, à Paris » (Visniec, 2007 : 5). Elle joue un rôle ambivalent en mettant l'auteur en lien avec des « isoglottes » connus et, en même temps, en les plongeant dans un contexte historique condensé, où tous les faits historiques coexistent dans leurs états ré-actualisés et non successifs. Il s'agit d'une image qui obtient le statut d'un souvenir commun, la valeur culturelle et touristique, mais qui se trouve également inscrite dans le discours et les analyses postérieures du passé idéologique de Cioran, Eliade et Ionesco.[4] Matéi Visniec joue avec la nature mythique de cette image et avec celle également mythique de trois personnages en les transformant en fantômes, en créatures transitoires entre différents niveaux hétérogènes – historiques, textuels, biographiques, représentatifs et critiques – dans la fantasmagorie miroitante de leur coexistence éternelle en lien avec la réalité dans un non-dépassement. L'échelle des espaces-temps, des faits, des raisons et des conséquences se trouve inversible, non-successive, tout se trouve ici et maintenant.

Dans le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière,* l'observation des processus de déracinement et d'enracinement passe par l'écriture, l'inscription dans la nouvelle réalité passe par la création d'une fiction peuplée et re-peuplée par les personnages à partir de leur entourage et de la mémoire. Parfois, des situations fantastiques – « Journal d'un chat » (Visniec, 2012 : 83–86) – sont

4 Nous pouvons penser à ce propos d'un livre d'Alexandra Laignel-Lavastine *Cioran, Eliade, Ionesco, L'oubli du fascisme* (Paris : PUF, 2002).

créées grâce à l'écriture, par le jeu avec un regard insolite, représentant en même temps le regard d'un étranger. Un exercice d'écriture transforme la réalité vécue en spectacle d'autofiction. Pour le personnage du chat, par exemple, il n'y a qu'une seule possibilité à s'exprimer à la première personne – par le texte qui lui accorde une puissance de l'écriture et d'autopositionnement, très souvent ironique : « Les chats n'ont pas la notion du temps, je ne saurais donc préciser depuis quand j'habite dans cet appartement » (Visniec 2012 : 84).

La manière de prendre des notes – « noter diverses pensées dans un carnet » (Visniec, 2012 : 8) – et de faire donc des chroniques du passage et de la transformation qui ne peut pas être complète – « quel accent agréable vous avez. À ce propos, quand êtes-vous arrivé en France ? » (Visniec, 2012 : 8) – devient également un moyen de passer à un autre processus : la reconstruction du monde par l'écriture. Le langage descriptif visuel qui essaie de donner un maximum de détails présente l'état de dépassement de la frontière, non seulement dans le sens géographique mais aussi dans le sens existentiel et intellectuel. Dans ce processus, le rôle des livres (écrire un livre, publier un livre) devient vital, obsessionnel – jusqu'à la mégalomanie :

> […] quand j'ai rencontré à Paris des écrivains serbes, polonais, russes, bulgares, albanais, tchèques, etc., je me suis rendu compte de l'importance fondamentale de leur rapport à l'Occident, et surtout à Paris, de leur mégalomanie. Comme ils pressentaient tous qu'ils ne seraient ni publiés ni reconnus en Occident, ces écrivains d'Europe de l'Est se trouvaient contraints de choisir : le suicide ou la mégalomanie (Visniec, 2012 : 243).

Cette obsession non seulement et non spécialement par l'écriture, mais par la publication d'un livre – d'un objet symbolique du succès de l'écrivain – et comme un héritage personnel qui ensuite fait partie de l'histoire commune est également importante. Un livre se transforme en *alter ego* virtuel de l'auteur et de son histoire biographique. Selon Tzvetan Todorov,

> Quant aux livres, ils sont nécessaires à un double titre. D'abord, ils nous mettent en relation avec le passé (c'est « le don des morts »), ils nous transmettent en héritage toute l'expérience de l'humanité et en même temps permettent d'ins-

> crire notre petite vie dans la trame de l'histoire mondiale. D'autre part, loin d'être une évasion, ils nous amènent à saisir l'ordre et le projet de la vie, donc à lui découvrir un sens. Les livres de fiction, romans et poésie, sont à cet égard plus efficaces que les autres : pour être compris, le monde vécu doit être doublé d'un monde imaginé (Todorov, 1996 : 169).

Ayant les destins marqués par l'exil, les personnages de Matéi Visniec essayent de « repartir » dans de nouvelles circonstances, jusqu'à la situation paradoxale où « personne ne lit et […] tout le monde écrit » (Visniec, 2012 : 121) dans l'« orgueil et [le] désir de transmettre quelque chose au monde » (Visniec, 2012 : 216). Dans ses œuvres, l'écriture permet d'ouvrir à l'éternité et de créer des liens entre les vivants et les morts, allant jusqu'à faire revivre des fantômes, d'abord des « isoglottes », puis des étrangers et ensuite des écrivains aimés :

> Il y avait là, effectivement, sobres mais cordiaux, Hemingway et Camus, Scott Fitzgerald et son épouse Zelda, Saint-Exupéry et Alain Robbe-Grillet, Sartre et Simone de Beauvoir, Jacques Prévert et Raymond Queneau, Ghérasim Luca et Tristan Tzara, Beckett et Ionesco, Cioran et Eliade, Henri Michaux et Louis-Ferdinand Céline, Borges et Joyce… (Visniec, 2012 : 196).

L'auteur et le personnage de Matéi Visniec

Le monde dans les œuvres de Matéi Visniec se divise en deux grandes parties : les auteurs et les personnages. La question « êtes-vous auteur ou personnage ? » (Visniec, 2012 : 117) devient un refrain quand le passage de l'auteur au personnage équivaut passage de la réalité à la fiction.

Dans le contexte de l'écriture entre l'Est et l'Ouest, ce passage a une signification supplémentaire. Nous pouvons penser notamment à la situation de dédoublement, décrite par Tzvetan Todorov dans *L'Homme dépaysé* dans les termes de la fiction d'une situation réelle marquée par le double codage d'appartenance et de non-appartenance concernant les interlocuteurs du pays d'accueil et du pays d'exode – « mon personnage français »/« mon personnage bulgare » (Todorov, 1996 : 16–17). Tzvetan Todorov décrit la nature fantoma-

tique du personnage lointain qui se définit par rapport à « l'identité présente » (Todorov, 1996 : 21). Mais, dans le cas de Matéi Visniec, il ne s'agit que d'un passage entre deux.

En analysant le chapitre II de la troisième partie des *Essais* de Michel de Montaigne, Erich Auerbach s'intéresse au syllogisme « je suis un être en perpétuel changement » : « je me peins moi-même, or je suis un être en changement perpétuel, donc la description doit se conformer à ce changement et changer elle-même sans cesse » (Auerbach, 2019 : 288). Nous pouvons constater que dans le texte de Matéi Visniec, ce syllogisme a un rôle important. La distanciation par la création d'un personnage « authentique », renvoyant à la réalité biographique de l'auteur, permet de construire un double regard sur l'état de changement entre deux processus intercalés : de l'intériorisation et de l'extériorisation par l'écriture dans le monde d'arrivée et dans le monde d'exode.

Le *Syndrome de panique dans la Ville lumière* est écrit selon les règles du texte dramatique, quand le dialogue interne et le dialogue externe se réalisent à travers l'écriture doublement orientée et positionnée : Matéi Visniec-auteur et Matéi Visniec-personnage. Par conséquent, il s'agit de la création du « je » d'un texte dramatique, quand « l'acte illocutoire qu'effectue le personnage à l'aide d'un performatif manifesté par un verbe employé au présent, à la première personne, voix active (Je x) ou à l'aide d'une forme du type (Je x que). Dans tous les cas, le locuteur présente sa parole comme l'accomplissement d'un acte » (Fufiet, Petitjean, 2013 : 103).

Le personnage de Matéi Visniec ainsi que les personnages de Cioran, d'Ionesco et d'Eliade sont des personnages étrangers (et nous trouvons, d'ailleurs, des articles consacrés à ces auteurs dans le *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, Éditions Robert Laffont). Pourtant, il s'agit de la création du personnage de « l'étranger francophone parfait », que nous pouvons définir, selon Jean-Paul Dufiet et André Petitjean (2013), comme un personnage qui « ne provoque aucune perturbation phonétique, lexicale ou syntaxique dans le dialogue ». En analysant la présence de ce personnage dans le vaudeville, les auteurs concluent que « cette option renforce et souligne en outre la ressemblance anthropologique entre les Français et les étrangers » et

> […] les autochtones continuent à considérer les étrangers francophones parfaits comme des étrangers, en raison des stéréotypes culturels qui les caractérisent, bien que ces individus venus d'ailleurs soient profondément semblables à eux-mêmes, petits bourgeois parisiens. L'altérité du vaudeville n'est donc, dans les cas de l'étranger francophone parfait, que l'orientation d'un regard, dont l'origine est chez les Parisiens et dont le contenu est, dans ce cas, totalement vide (Fufiet, Petitjean, 2013 : 427).

L'image caricaturale de cette centralisation du regard se construit dans les textes de Matéi Visniec suivant deux sens, dans l'opposition et dans la comparaison de deux « nous ». Mais la langue en apprentissage ou la langue imparfaite n'apparaît que rarement dans des situations comiques et reste toujours dans le champ discursif.

Au-delà des situations langagières, les situations culturelles deviennent les marqueurs des différences entre le monde de l'Est et celui de l'Ouest, présentés avec ironie :

> En Occident, quand tu veux voir quelqu'un, surtout un Occidental, sa première réaction est de consulter son agenda : « Oui, on peut se voir, disons… dans deux semaines, le jeudi 26 mai à 18 heures trente… ça vous convient ? » Non, ça ne convient jamais à un Européen de l'Est, fixer à son *âme* un rendez-vous dans deux semaines à 18 heures trente. Il lui faut une rencontre sur le moment, il a besoin de savoir qu'à tout instant il est bienvenu dans la maison de son prochain, de son ami… (Visniec, 2012 : 239).

L'auteur et le personnage de Matéi Visniec gardent une double vision qui permet d'apercevoir et de tourner en dérision des situations stéréotypées d'incompréhension basées sur une méconnaissance ou une mauvaise interprétation. La situation au seuil n'est pas la situation du passage, mais une position duale qui suppose, en outre, l'autotraduction du roumain au français et du français au roumain dans la pratique de l'adaptation. En analysant la pièce de Matéi Visniec [*Le retour à la maison* / *Recviem*] rédigée en français et ensuite traduite en roumain, Georgeta Cristian dans son article *L'insoutenable légèreté de la mémoire et de l'oubli chez Matéi Visniec*, arrive à la conclusion suivante : « […]

la version roumaine est plus qu'une traduction, elle est une véritable réécriture de la version française, réalisée par l'auteur à l'intention du lectorat/public roumanophone » (Cristian, 2017 : 16).

Conclusion

Dans les œuvres de Matéi Visniec, la manière de vivre la frontière (entre l'Est et l'Ouest, entre l'auteur et le personnage et entre la fiction et la réalité) est toujours pensée comme un processus dynamique qui suppose une distanciation par l'écriture et par le rire. Elle est perçue en même temps comme une implication directe dans le sujet de l'œuvre par l'actualisation de l'expérience personnelle, biographique, et comme une inclusion dans les contextes globaux avec différentes étapes de rapprochement et d'éloignement géographiques et thématiques. Dans ce processus, la question des contextes et des connaissances historiques et culturelles est essentielle. Dans ces conditions, apparaissent des questions qui dépassent les problématiques abordées dans cet article et qui pourraient être posées comme une ouverture du sujet : quel est le rôle du métatexte dans ces créations, et comment les traductions vers d'autres langues changent-elles l'acte de la réception de ces œuvres ?

Bibliographie

Visniec, Matéi (2000) : *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*. Carnières-Morlanwelz : Lansman.

Visniec, Matéi (2005) : *Richard III n'aura pas lieu*. Carnières-Morlanwelz : Lansman.

Visniec, Matéi (2007) : *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*. Carnières-Morlanwelz : Lansman.

Visniec, Matéi (2012) : *Syndrome de panique dans la Ville lumière*, traduit du roumain par Nicolas Cavaillès. Paris : Non Lieu.

Visniec, Matéi (2013) : *Le spectateur condamné à mort et autre pièces*. Kremlin-Bicêtre : Éditions L'Espace d'un instant.

Visniec, Matéi (2016) : *Migraaaants*. Paris : L'Œil du Prince.

Auerbach, Erich (2019) : *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard.

Banu, Georges. « Matei Visniec ou de la Décomposition ». In : Visniec, Matei (2020) : *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle. Textes pour un spectacle-dialogue de monologues*. Paris : L'Harmattan.

Barthes, Roland (1972) : *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.

Cioran, Emil (2011) : *De l'inconvénient d'être né*. Paris : Gallimard.

Cristian, Georgeta (2017) : « L'insoutenable légèreté de la mémoire et de l'oubli chez Matéi Visniec ». In : *20èmes rencontres des jeunes chercheurs en sciences du langage*, juin 2017, Paris, France, disponible en ligne : https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-02013295/document (consulté le 10.11.2022).

Fufiet, Jean-Paul; Petitjean, André (2013) : *Approches linguistiques des textes dramatiques*. Paris : Classiques Garnier.

Ory, Pascal (dir.) (2013) : *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*. Paris : Éditions Robert Laffont.

Ramat, Christine (2014) : « Les farces politiques de Matei Visniec ». In : Gally, Michel, Fix, Florence. *La farce aujourd'hui*. Paris : CNRS Éditions.

Todorov, Tzvetan (1996) : *L'Homme dépaysé*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

Crina Bud*

Matéi Visniec / Matei Vișniec

Le passeur et les frontières, ou comment faire son temps

This article addresses the interaction between Visniec's plays and his journalistic writings, or more precisely how drama fiction and current events constantly and consistently feed on and respond to each other in his work. The modular and "de-composed" theatre that he proposes is a technique that fosters the free assembly of shapes, meanings, and registers. The theory of "fictions transfuges" developed by Richard Saint Gelais proves to be a useful tool to understand Visniec's work, as long as "fiction" is replaced with "fact": one specific occurrence in the real world has a way of cropping up in a play only to subsequently re-emerge as a living force with the potential to shape the Zeitgeist. The focus of this article is plays set in the Balkans, which are the scene of an unending redrawing and reimagining of borders. Borders as a socio-political construction are central elements of Visniec's works, as is migration as a motor for geopolitical changes and cultural awakening.

L'œuvre de Visniec est travaillée par l'interaction entre son théâtre et ses écrits journalistiques : fiction dramatique et actualité se répondent et se nourrissent mutuellement, et ce en permanence. En tant que technique, le théâtre modulaire et « décomposée » qu'il propose promeut le libre assemblage des formes, des significations et des registres. La théorie des « fictions transfuges », élaborée par Richard Saint Gelais, s'avère être un outil particulièrement utile pour qui veut comprendre les textes de Visniec, à condition de remplacer « fiction » par « fait » : si tel ou tel événement du monde réel s'insinue dans une pièce, c'est pour mieux se transmuer par la suite en une force vivante à même de façonner le Zeitgeist. Le présent article porte sur les pièces situées dans les Balkans, où les frontières n'en finissent pas d'être redessinées et réimaginées. La frontière en tant que construction socio-politique

* L'Université York Toronto, L'Institut de la Langue Roumaine Bucarest.

tient de fait une place centrale dans les récits de Visniec, au même titre que la migration en tant moteur de transformations géopolitiques et de réveil culturel.

Fact / Fiction, decomposed theatre, *fictions transfuges,* border, migration, Zeitgeist

Fait / fiction, théâtre décomposé, fictions transfuges, frontière, migration, Zeitgeist

Quelle est la recette du succès de Matéi Visniec ? Quels sont les ingrédients culturels, esthétiques et linguistiques qui rendent sa dramaturgie si « internationnalisable », si adaptable à des réseaux de lecture ou de représentation théâtrale transrégionaux ou même globaux ?

Une simple recherche sur internet révèle la multitude de clés d'interprétation à laquelle se prêtent ses pièces. Elles peuvent servir à la défense et illustration de très nombreux thèmes ou questions d'actualité tant dans les études littéraires que culturelles (identité, migration, mémoire, bilinguisme, totalitarisme, postcommunisme, littérature-monde, théâtre européen, littérature francophone, etc.). Reste cependant qu'elles échappent subtilement à toutes ces tentatives d'étiquetage théorique ou idéologique. Si l'on poursuit la recherche plus avant, on voit surgir une floraison de mises en scène (dans une cinquantaine de pays) et un véritable caléidoscope de scénographies, de langues (plus de trente), de distributions (acteurs, marionnettes, migrants), sans parler du très large éventail de milieux sociaux représenté dans son théâtre.

Dans les pages qui suivent, nous allons explorer quelques pistes susceptibles d'expliquer le succès international d'un dramaturge roumain, français, latin[1] et enfin européen[2]. Parmi elles figurent la malléabilité artistique de ses textes, le tandem que forment les faits et fictions « transfuges », leur capacité à acquérir des significations nouvelles chaque fois qu'est franchie une frontière dans l'ordre des arts, des genres, des textes ou des mentalités, mais surtout le

1 « Je me considère un auteur latin, parce que j'ai une sensibilité latine, je suis un écrivain européen parce que j'ai une sensibilité européenne » (Dimovici 2010 : 290).

2 *Cf.* David 2016.

rapport au réel et à l'humain, le don d'*être* de son temps et l'effort soutenu mis à *faire* son temps. On pourrait ajouter l'humour et la tendresse,[3] sans parler de la transparence quasi-incantatoire d'une langue théâtrale qui puise son raffinement dans deux sensibilités linguistiques distinctes.

Le Passeur

Tant par ses structures et ses thèmes que par son langage et ses langues (le français et le roumain), le théâtre de Visniec constitue un dispositif artistique capable de questionner et de relativiser de multiples frontières, d'explorer leur décomposition et leur inlassable recomposition. On est devant un passeur qui depuis quatre décennies franchit les limites artificielles séparant les métiers, les genres, les langues, les régimes politiques, les géographies et les époques. Il y parvient sans jamais céder au didactisme qu'évoque l'expression « passeur culturel » dans le contexte d'un enseignement multiculturel ou d'une langue minoritaire. Les multiples traversées et franchissements qui jalonnent son théâtre sont plutôt des réponses à un état d'urgence sociale et morale comparable à celui décrit par Peter Tinti et Tuesday Reitano dans *Migrant, Refugee, Smuggler, Saviour* (2018). Car étudier, comme le font ces auteurs, les réseaux clandestins inséparables de la crise européenne des réfugiés permet de comprendre que là où les gouvernements et institutions transnationales abandonnent tant de personnes en difficulté,[4] les passeurs peuvent parfois apporter une solution d'extrême justesse.[5] *Mutatis mutandis*, là où la réalité et sa couverture médiatique ne réussissent plus à remuer les consciences, il revient au théâtre de s'en charger.

3 Pour les acceptations de la tendresse à voir : Visniec 2019.

4 « It is certainly true that smugglers profit from the desperation of others, but it is also true that in many cases smugglers save lives, create possibilities, and redress global inequalities ». (Tinti et Reitano 2018 : 5).

5 « Some smugglers are revered by the people they transport, hailed as saviors due to their willingness to deliver men, women, and children to safety and opportunity when no legal alternatives will offer them either. » (Tinti et Reitano 2018 : 5).

Le théâtre de Visniec survient souvent comme une sorte de réaction à l'onde de choc créée par une réalité en crise. Il ne naît pas d'une faim de réel, telle que peut la décrire David Shields dans *Reality Hunger*, mais bien plutôt d'une exaspération provoquée par le réel. C'est en effet afin de rendre vivable ce réel imperturbablement déraisonnable que le dramaturge se livre à un inlassable *trafic des frontières*. Ce syntagme a été élevé au rang de concept par Adrian Oțoiu dans une étude étayée par une impressionnante argumentation, qu'il a consacrée à la *figura mentis* qui définirait, en Roumanie, la littérature de la génération 1980, dont Visniec lui-même se rattache. Selon le théoricien, la dernière génération du communisme, qui est aussi la première de la transition post-89, se caractérise par un entre-deux narratif qui est redevable à la fois à l'authenticité et au textualisme et qui brouille la ligne de démarcation entre fait et fiction. Même si le diagnostic établi par Oțoiu concerne exclusivement les prosateurs, les symptômes qu'il décrit peuvent être reconnus aussi dans la poésie ou la dramaturgie des années 80.[6] En fait, la théorie de la liminalité construite par Adrian Oțoiu prouve sa valeur épistémique lorsqu'elle est appliquée au contexte est-européen ou balkanique dans une tentative de compréhension du phénomène que constitue le postcommunisme. Oțoiu considère que même si une langue commune leur fait défaut, les écrivains de ces espaces ex-communistes partagent les mêmes ambiguïtés et hybridations, les mêmes pratiques de codes doubles, la même condition de « neither in – neither out ».[7]

6 C'est ce qui a permis à Daniela Magiaru de lire le théâtre de Visniec par cette grille de la liminalité et d'identifier de nombreux exemples d'entre-deux au niveau de l'imaginaire, des thèmes ou de la composition (Magiaru 2010).

7 "Placed in a uniquely ambiguous space – in a country deeply rooted in the in-betweenness of the Balkans and the peripherality of Mitteleuropa – conditioned by an equivocal history and born at the threshold of two historical paradigms, the Generation of the Eighties has succeeded to turn all these circumstances to their advantage and produced a literature that feeds creatively from the very ambiguity that so many deplore as part of Romania's handicap. They assumed their liminal condition in many ways, cultivating hybridity and double-codedness, and exploring the potential for ambiguity offered by the very nature of fictional narrative." (Oțoiu 2003 : 101).

Précis de dé-/re-composition, ou *Être* de son temps

Notre étude porte spécifiquement sur les pièces de Matéi Visniec qui parlent de ces espaces d'inlassables négociations et de reconfigurations des territoires et des cartes politiques, sur fond de poussées identitaires chroniques. Il s'agit de la « trilogie » balkanique : *La femme comme un champ de bataille ou du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* (Actes Sud, 1997), *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* (Lansman, 2007, écrit en 2005), *Occident Express (*Non Lieu, 2020, écrit en 2008), et *Migraaaants ou On est trop nombreux sur ce putain de bateau ou le Salon de la clôture* (L'Oeil du Prince, 2016).

En 2016, la maison d'édition roumaine Humanitas rassemble ces quatre textes parfaitement autonomes dans un seul volume, sous le titre *Trilogia balcanică. Migraaaanți sau suntem prea mulți pe aceeași barcă.* Cette construction 3+1 n'est pas sans rappeler une tradition de la tragédie grecque (trois tragédies + un drame satirique) et le clin d'œil n'est pas du tout aléatoire, dans la mesure où le grand thème de ces pièces, souligné plus d'une fois dans la réception critique, n'est nul autre que le destin. Ce qui retient tout particulièrement l'attention est la sensation d'unité qui surgit post-scriptum, à la fin d'un cycle de création qui n'était pas prévu ou du moins qui n'était pas annoncé. L'édition roumaine, gérée par l'auteur bien sûr, met en évidence l'entrecroisement des sujets et le surgissement et déploiement des mêmes angoisses, la simple juxtaposition des textes rendant visibles leurs articulations en même temps que le cheminement de la réflexion. Écrits en 1997, 2005, 2008 et 2016, ils sont en situation d'envoyer des signaux à distance en un dialogue rétrospectif et parce qu'ils sortent des espaces qui leur sont assignés, ils parviennent à construire et partager le même univers fictionnel. 3+1 est l'un des assemblages possibles, étant entendu qu'il serait malgré tout plausible d'intégrer chacune des pièces à d'autres montages sémantiques.[8]

8 Par example dans : *Balkan Plots: New Plays from Central and Eastern Europe. The Body of a Woman* by Matei Visniec, *Cordon* by Nebojsa Romcevich, *When I Want to Whistle, I Whistle…* by Andreea Valean, *and Soap Opera* by Gyorgy Spiro (Robson 2002).

Dès le début, les metteurs en scène, en France, ont remarqué la perméabilité de ces créations et le potentiel de combinaisons, voire d'interpénétration, qu'elles offrent, leur caractère inachevé ouvrant sur de multiples trajectoires. C'est à Lyon, en 1991, lorsque Pascal Papini réunit dans le même spectacle quatre de ses textes (*Les chevaux à la fenêtre, Le dernier Godot, L'homme qui parle seul, L'araignée dans la plaie*), que Visniec remporte son premier grand succès critique, reconnu comme tel par *Le Monde* et *Libération* ainsi que par la presse régionale.

En 1996, dans *Théâtre décomposé ou L'Homme-Poubelle*, le dramaturge met un nom sur ses intuitions et sur le travail consistant à brouiller les lignes de démarcation censées structurer un texte ou un spectacle. Il formule ainsi sa stratégie d'évitement des contraintes formelles :

> « Des monologues et des dialogues qui sont les éléments d'une architecture textuelle pour un théâtre modulaire. Le metteur en scène est invité à réorganiser le matériel, à y choisir un ‹ couloir ›, à imaginer une certaine succession des modules choisis, à utiliser un ou plusieurs comédiens […] Le spectacle peut changer d'image tous les soirs si les metteurs en scène (ou les comédiens) réorganisent les modules textuels à chaque représentation. »[9]

> « Ces textes sont comme les morceaux d'un miroir cassé. Il y a eu, une fois, l'objet en parfait état. Il réfléchissait le ciel, le monde et l'âme humaine. Et il y a eu ensuite, on ne sait ni quand ni pourquoi, l'explosion. Les morceaux dont nous disposons maintenant font partie, sans doute, de la matière originaire. Et c'est dans cette appartenance à la matière originaire que réside leur unité, leur parfum, leur identité d'atmosphère. »[10]

Le théâtre expérimental, collectif, et la décomposition même faisaient partie des formes de résistance intellectuelle dans le bloc communiste[11] aussi comme

9 https://www.visniec.com/pages/poubelle.php

10 Visniec 1996 : 11.

11 Dans les mêmes années 80, en Slovakie, Blaho Uhlar pariait tout sur le théâtre expérimental, collectif, sur la décomposition comme arme politique ou comme forme de résistance intellec-

les angoisses des années ’50 se concentraient dans le *Précis de décomposition* d’Émile Cioran; cependant, c’est d’un autre temps que le théâtre modulaire de Visniec prend le pouls. Pour mesurer sa valeur novatrice, il est particulièrement instructif de comparer les préfaces écrites par le même critique, George Banu, pour les deux éditions de *L’homme poubelle.* Le préfacier du texte publié en 1996 par L’Harmattan tient à placer l’auteur dans une famille d’esprits, à le situer dans une lignée de créateurs (Moussorgski, Büchner); il procède en effet « à de véritables exercices de style qui nous permettent comme ‹ dans une exposition › de repérer des motifs surréalistes ou des dialogues dont la parenté avec Mrozek et certains procédés de l’absurde ne se dissimulent pas ».[12] Vingt-cinq ans plus tard, la pièce fait l’objet d’une nouvelle édition chez L’œil du Prince. N’ayant plus le souci de présenter au public français un écrivain d’origine roumaine, le préfacier possède désormais la distance nécessaire pour saisir l’impact d’un théâtre post-dramatique et pour mesurer combien le dramaturge-lanceur de pratiques d’écritures inédites (construction fragmentaire, discontinuité, mixité des voix, alternance des registres) est capable de capter l’esprit du temps (*Zeitgeist*). [13]

L’extraordinaire prise sur le réel qui anime les créations de Visniec a été notée aussi par Marcel Cornis-Pope dans la vaste exploration que constitue *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression. Crossing borders, crossing genres* (2014), livre dans lequel il s’attache à décrire le « mélange intermédial » (*intermedia mix*) pratiqué par le dramaturge. Le théâtre modulaire et la métaphore hypertextuelle de la toile d’araignée proposée par Mircea Cărtărescu sont analysés comme des contributions spécifiquement roumaines à la mise en place des nouvelles topographies littéraires et médiatiques qui fait suite à 1989. Pour compléter le tableau, on pense aussi à l’expérience narrative de Gheorghe Crăciun – un autre membre de la génération 80 – dont l’image-titre de son roman *Poupée russe* (2004, fr. 2017) est comme le concentré. À l’instar

---

tuelle : ‹ Decomposition means: / negation of the traditional structure of the plot and / additive dramatic structure in / which occasionally chosen and / organized events / emphasize their discontinuity, individual independence, and their / absolute equality as events / the depiction of the world by non-narrative form, / which negates the beginning and end of the work / and permanently proves the non-dramatic. › (Quinn 1995 : s. p.).

12 Banu 1996 : 8.

13 *Cf.* Banu 2021.

de Crăciun engagé dans une quête lucide et acharnée de la relation entre les mots et les choses, entre la littérature et la corporalité, Visniec construit un théâtre qui emboîte et désemboîte, qui fait et défait les dispositifs sémantiques et les plans de son époque.

Le cycle balkanique correspond à cette logique de la liberté d'assemblage de significations et de la lucidité devant leur désintégration. Dans *La femme comme champ de bataille,* l'évolution de la grossesse de Dorra, survenue à la suite d'un viol pendant la guerre de Bosnie impose au déroulement de la pièce une certaine linéarité. En échange les insertions de fiches d'observation ou de passages du journal intime de la psychologue américaine Kate McNoil – qui conseille les chercheurs de charniers et Dorra – éclatent cette impression d'enchaînement narratif. Aucune distribution des informations sur la guerre ne peut offrir une réponse à la question obsessive de Kate : pourquoi ? Comment ça a été possible ?

Dans *Le mot progrès…*, les centres de gravité sémantiques sont éparpillés : les réfugiés de guerre qui reviennent dans leur village dévasté, les nouvelles frontières, le chien qui aboie de la fontaine, les parents qui cherchent le corps de leurs fils tué pour pouvoir l'enterrer, leur fille qui se prostitue pour leur envoyer un peu d'argent et surtout l'obsession du *satellite* (responsable du progrès en ce qui concerne les charniers) qui pourrait montrer ou sont les corps de ceux disparus. L'ordre de successions de ces brouillons de message n'est pas essentiel et tout est perturbé par l'alternance de sons d'harmonica et d'une chanson de « souffrance ancestrale ».

Occident Express est ouvertement conçu comme un spectacle à modules que le metteur en scène peut assembler à sa guise, à son inspiration. Ce n'est pas une surprise si plusieurs représentations scéniques du texte ont inclus des poèmes ou des morceaux inédits écrits par le dramaturge lui-même pour répondre aux nécessités d'une mise en scène particulière.

Migraaaants s'articule selon la même logique de décomposition scripturale en vue d'une libre recomposition scénique. Mais le texte qui jouit de trois titres, dispose aussi de six scènes de réserve ; libre à nous d'en intégrer une, de toutes les intégrer, ou bien d'en n'intégrer aucune… Le message peut s'engager dans une direction ou une autre, la communication entamée peut s'arrêter devant la frontière initiale du texte ou la franchir tout simplement pour identifier d'autres

frontières à explorer ou exploser. Non seulement les images des Balkans passent d'un texte à l'autre comme des éclats du miroir qui se joignent, mais même à l'intérieur d'un même texte-spectacle il y a de telles correspondances fugitives.

Faits et fictions transfuges

Les stratégies compositionnelles de Visniec sont d'autant plus complexes que dès le début ses textes sont ancrés à la fois dans la littérature et le théâtre et qu'il n'a pas la moindre intention de délimiter nettement ces deux domaines. Il n'a, en fait, jamais renoncé à la poésie (en langue roumaine), où s'exerça d'abord son travail créatif, et il n'a de cesse d'affirmer que son théâtre (essentiellement en langue française) contient toujours « le filament de la poésie ». Comme sources, il mentionne le spectacle vivant des rituels et des cérémonies traditionnelles, le cirque et surtout Ion Luca Caragiale (1852–1912). Mais ce n'est pas nécessairement celui en qui Eugène Ionesco voyait « le plus grand des auteurs dramatiques inconnus » qui fascine Visniec ; ce qu'il aime « viscéralement », c'est la prose courte de Caragiale, qui conjugue économie de moyens littéraires et effets émotionnels gigantesques.[14] Visniec s'attache à inventer, ou du moins exploiter, des passerelles transfrontalières entre lui-même et Caragiale en même temps qu'il invite le lecteur, le metteur en scène, l'acteur à peupler de façon créative, ingénieuse, toujours libre, ces plis, ces creux, cette tension, entre prose et théâtre.

Les relations entre texte et spectacle sont le lieu de querelles multiples entre les théoriciens de la fiction théâtrale. Dans un article récent, Romain Bionda se livre à une synthèse des principaux sujets de dissension : le théâtre est-il un art à deux temps ? Texte et spectacle font-ils œuvre ensemble ou séparément ? Le référent du texte littéraire est-il le même que celui du texte théâtral ?

Les réponses avancées par Bionda se veulent être l'esquisse d'une solution et elles mettent l'accent sur les transactions douanières : soit il s'agit d'un échange entre deux milieux de création, soit d'un échange entre deux fictions : « Nous considérerons l'œuvre théâtrale en tant qu'elle peut être pensée soit comme

14 Vişniec 2019 : 12.

manifestant sur la scène et dans le livre une même fiction *transmédiale*, soit comme manifestant deux fictions scénique et livresque distinctes, mais entretenant entre elles une relation *transfictionnelle*[15] ». C'est Richard Saint Gelais qui définit la transfiction comme : « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel[16] ». Le chercheur montréalais s'intéresse à « l'essaimage d'une fiction au-delà des frontières du textes[17] », aux réseaux transfictionnels et à ce qu'il appelle les « fictions transfuges » – expression qui fait image et est particulièrement bienvenue s'agissant du travail de passeur assumé par Matéi Visniec. On peut voir une excellente illustration des mécanismes de la transfictionnalité dans ses pièces méta-théâtrales (*La machine Tchekhov*, *Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées, Richard III n'aura pas lieu*) ainsi que dans le « théâtre vague » pastiche de Caragiale et dans *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*. Aussi bien que les images ou les personnages transfrontaliers de son propre univers ; par exemple le chien qui aboie dans la fontaine dans *Le mot progrès*… vient de loin, de la pièce courte *Du pain, plein les poches*, une pièce écrite en 1984 et inspirée par un vrai chien abandonné dans une fontaine… Le détail réel comme déclic de l'écriture complique l'interprétation ou du moins contraint l'adaptation à se hisser à un autre niveau de complexité. Compte tenu des allers-retours entre le factuel et le fictionnel, il ne paraît nullement incongru d'étendre le qualificatif de « transfuge » aux faits eux-mêmes.

Le réseau transgénérique

Il est un premier type de passage transfrontalier : celui entre la réalité et la fiction théâtrale. Il est inhérent au processus de création, au découpage de la matière qu'impose le flux factuel, événementiel, et aux métamorphoses que

15 Bionda 2020 : s. p.

16 Saint-Gelais 2011 : 7.

17 Ibid., 8.

rend nécessaires son intégration au flux esthétique. Visniec arbore dans ses manifestations publiques une triple identité créatrice procédant des trois signatures qu'il revendique concomitamment : écrivain, journaliste et dramaturge. Le journalisme, qu'il pratique depuis plus de trois décennies, lui a offert le contact direct avec les faits bruts, quand ils ne sont pas brutaux. Lorsqu'il travaille pour RFI, sa mission est de sélectionner les faits qu'il tient pour être le plus en prise sur l'actualité politique, culturelle, sociale, et de les présenter de manière à la fois objective et bien documentée. Par les choix et le découpage qu'il effectue, le journaliste essaie de mettre un peu d'ordre dans le tourbillon des choses et de déceler des chaînes causales qu'un regard trop superficiel serait incapable de percevoir.

Les articles de RFI directement accessibles en ligne, c'est-à-dire les articles réalisés depuis 2007, témoignent d'une cohérence certaine, due à l'attention sélective du journaliste et au schéma de narration particulier utilisé dans ces articles. Même un regard furtif dans les archives de RFI permet de déceler chez le journaliste Visniec une prédilection pour des sujets soulevant des questions difficiles ou susceptibles de déboucher sur des dilemmes insolubles. On observe ainsi une récurrence de thèmes présentant une particulière gravité ou suscitant un vigoureux questionnement moral. On observe aussi une tendance à poursuivre le travail d'enquête dans des textes plus élaborés ou d'une tonalité plus personnelle, qu'il publie dans l'hebdomadaire roumain *Dilema veche*. Ces essais démontrent combien est pertinent le tri opéré parmi les sujets se prêtant à un traitement journalistique. Lorsqu'on les lit en parallèle, les comptes rendus sur l'actualité diffusés sur RFI et les essais parus dans *Dilema veche* donnent une impression de décantation. Le transfert a des idées d'un medium à l'autre va de pair avec la mise en place d'une frontière entre d'une part l'information de portée immédiate et d'autre part ce qui interpelle la conscience morale et qui nous concerne toutes et tous en tant qu'européens, voire en tant qu'humains. On voit comment le simple enregistrement du factuel fait place à un questionnement sur ses significations dans la durée ; les interrogations majeures qui en découlent vont ensuite réapparaître dans des textes littéraires et des fictions à visée esthétique. Les frontières entre les genres sont brouillées, elles deviennent poreuses ou perméables, et ces irréductibles transfuges que sont les faits changent constamment de statut dans des mouvements d'aller-retour entre

présentation, interrogation et représentation. Le trajet n'est jamais unidirectionnel, en ce sens qu'il ne s'agit jamais seulement d'aller du réel vers le fictionnel. Bien au contraire, les lecteurs comme les spectateurs sont très souvent en mesure de vérifier que la vérité humaine dont les pièces sont porteuses se voit par la suite corroborée par l'évolution même de la situation sociale, politique, ou juridique. La figure de la métabase telle que Romanița Constantinescu la définit pour couvrir une nouvelle réalité dans les *border studies*, convient parfaitement à ce type d'interférences : « une figure du passage d'une catégorie à une autre, une pensée de la limite et de la différence […] de la partition et du partage » (Constantinescu 2009 : 296).

Dans les interviews et conférences dont il est si généreusement prodigue, Visniec s'attache à souligner l'écart entre le côté éphémère du fait journalistique et la validité, sur le long terme, de ce qu'il signifie. Il veut croire, en d'autres termes, que le fait contient potentiellement une matière que l'écrivain peut raffiner et retravailler esthétiquement en vue d'inscrire ses significations dans la durée :

> Nous autres journalistes, nous travaillons à peu près dans les mêmes conditions que les médecins aux urgences qui ont à faire à des cas terribles, à des gens entre la vie et la mort, à des suicidaires et à des blessés […] Nous sommes dans la première ligne de l'horreur. À tout moment, nous sommes ceux qui relatent sur les nouvelles plaies de la planète, sur les plus récents coups que la dignité humaine a encaissés, sur les plus récentes tentatives de suicide de l'humanité. Les nouvelles qu'on diffuse sont, pour 90% d'entre elles, des informations tristes sur la misère humaine, sur l'effondrement des illusions et sut la capacité de régénération du mal, de la cruauté et de la stupidité. Parfois l'actualité me suffoque et alors j'essaie de sortir de son cercle vicieux en traitant les mêmes sujets en clef littéraire.[18]

Le journaliste se déclare souvent écrasé, humilié, devant l'absurdité de l'actualité et surtout devant la répétition des mêmes horreurs. Il est ainsi conduit à s'en remettre à la force de la littérature ou du spectacle théâtral pour repérer et retranscrire ce qui est malgré tout la petite part de lumière dans la condition

18 Dimovici 2010 : 296–297, notre traduction.

humaine ; ceci passe par la mise en évidence des contradictions qui la sous-tendent et aussi par un travail de prospection alors même que la matière en cause appartient au présent ou au passé. C'est sur ce projet de conscientisation qu'il revient dans une interview accordée en 2018 au quotidien *Evenimentul zilei* : « À chaque fois que le journaliste qui est en moi se sent ‹ dépassé › par les événements, ça veut dire incapable de les comprendre et de les accepter, ce journaliste fatigué passe le relais à l'écrivain qui est en moi et il lui dit : voilà je te suggère ce sujet de réflexion, peux-tu essayer de le disséquer avec les instruments de la littérature, de le projeter dans la conscience du public ?[19] ».

Pour pouvoir assurer le passage entre fait divers et fait esthétique, Visniec le passeur opère deux exclusions. De son travail de journaliste il évacue la « pensée émotionnelle » et de sa création littéraire il évacue toute intention didactique. Son refus de juger en termes de bien et de mal est sans appel, comme est radical son refus d'être un donneur de leçon. C'est dans l'entre-deux des dilemmes que se situe la seule position honnête et la lucidité est la vertu suprême, non sans le tiraillement moral qu'elle implique.

Guide de passage de frontières : traces et débordement

Le passeur de sens qu'est Visniec propose aux lecteurs des outils de décomposition et de recomposition des frontières qui forment un mode d'emploi. Chacun de ses textes est ainsi agrémenté d'une préface, d'une notice relative à l'auteur et d'un bref descriptif de son intention : autant de *seuils* essentiels sans lesquels il est exclu de pouvoir pénétrer dans l'univers de la fiction aussi bien que d'en sortir.

Dans l'édition roumaine des pièces balkano-migrationnelles, l'auteur apporte cette précision : « Les pièces réunies dans ce volume ont en commun au moins une chose : elles sont toutes les quatre nourries abondamment par la matière que je traite quotidiennement en tant que journaliste, mais aussi par les angoisses de ce métier[20] ».

19 Saiu 2018 : s. p., notre traduction.

20 Visniec 2016 : 7, notre traduction.

A) Le monde et ses précédents fictionnels

L'auteur explique ainsi la genèse de *La Femme comme champ de bataille* :

> Entre 1992 et 1996, tant qu'a duré le conflit interethnique et le siège de la ville de Sarajevo, j'ai transmis presque tous les jours à partir de Radio France Internationale des nouvelles et des analyses, des commentaires et des interviews à propos de l'ex-Yougoslavie. C'est à ce moment-là que j'ai eu pour la première fois un sentiment étrange de furie et d'impuissance. … je me disais : nous, les journalistes, nous sommes comme des croque-morts, nous assistons aux funérailles, mais nous ne nous interposons jamais entre l'assassin et la victime, nous ne devions aucune balle de son trajet meurtrier et nous arrivons toujours trop tard dans les endroits où, peut-être nous aurions dû être plus tôt pour sauver des vies humaines.[21]

Cette pièce fait selon lui partie intégrante « de la littérature née de l'urgence qu'il y a à dénoncer les aberrations de l'actualité, mais aussi à comprendre l'histoire. Le théâtre assume cette mission et le journalisme peut offrir de la ‹ matière › pour ce type de démarche et de réflexion[22] ». L'information communiquée aux auditeurs/lecteurs de RFI passe nécessairement par une opération de filtrage, qui vise notamment à déblayer l'information de ce qui entrave sa compréhension. Le propos final est dépourvu d'ambiguïté : « Cette pièce, inspirée du drame bosniaque, reste une œuvre de fiction. L'auteur a pourtant utilisé quelques vrais témoignages pour la scène de la fouille des charniers et pour décrire ‹ l'image › du pays de Dorra, car lorsqu'il s'agit de l'horreur la réalité dépasse l'imagination[23] ». Pour l'édition roumaine, il précise qu'il a consulté une vaste bibliographie sur les Balkans et qu'il s'est inspiré de récits particulièrement troublants consacrés par Velibor Čolić à la Bosnie dans son livre *Chroniques des oubliés* (1994).

21 Ibid.

22 Ibid. : 8, notre traduction.

23 Visniec 1997 : 106.

La pièce a été traduite dans une vingtaine de langues et elle continue à être montée dans de nombreux pays, moyennant chaque fois des notations complémentaires qui tiennent compte du pays d'accueil et des perceptions et préoccupations qui lui sont spécifiques. Cependant, de nouvelles lignes de fuites se font jour constamment. En octobre 2019, le journaliste rédige un article dans lequel il se refuse à ranger dans la rubrique des faits divers une affaire de viol qui s'est passée au Kosovo. Six hommes ont abusé pendant deux ans d'une adolescente et l'ont contrainte à subir un avortement… Sans s'arrêter sur les détails factuels dans ce qu'ils ont de sordide, Visniec dénonce une « mentalité monstrueuse » et pour donner la mesure de la tragédie vécue par les femmes bosniaques, il convoque la puissance des chiffres : « Entre février 1998 et juin 1999, s'est déroulé le conflit entre la Serbie et la province séparatiste du Kosovo et selon l'association Human Rights Watch, environ 20000 personnes, dont la majorité étaient des femmes albanaises, ont été victimes de viols[24] ». Pour l'auteur de l'article « loin d'être bien sûr une succession de faits divers, ce scandale est en fin de compte l'expression d'un échec. Échec du Kosovo, mais aussi de l'Occident[25] ».

Si l'on souscrit à ce que suggère Aurélia Roman dans un article particulièrement pénétrant, la force de la représentation fictionnelle chez Visniec se mesure à l'écho qu'en renvoie la société. Elle se demande si cette pièce, jouée partout en Europe, a pu influer sur la décision qu'a prise le Tribunal des Nations Unies de la Haye en février 2001 de classer le viol parmi les crimes contre l'humanité ou encore si elle a créé les conditions ayant permis l'arrêt sans précédent – autre que fictionnel – rendu par un tribunal français dans l'affaire Mohamed Garne et relaté dans le magazine français *L'Express* : « Né d'une mère algérienne violée par des militaires français en 1959 (pendant la guerre d'Algérie), il vient (…), à 41 ans, d'être reconnu comme ‹ victime de guerre ›[26] ». Aurélia Roman conclut ainsi : « Fiction et vérité se sont extraor-

24 https://www.rfi.ro/special-paris-115574-kosovo-o-afacere-de-viol-care-pune-lumina-mentalitati-monstruoase; notre traduction.

25 Ibid.

26 Roman 2005 : 201.

dinairement rencontrées. La tragédie de M. Garne semble continuer sur la scène du monde la pièce de M. Visniec[27] ».

D'un article de Visniec paru en décembre 2020 sur le site de RFI il ressort que le questionnement se prolonge bien au-delà de la fin de la guerre ou de la publication de la pièce qui y puise son inspiration. Vingt-cinq ans après les faits, l'idéal multiethnique reste très fragile dans cette région des Balkans, mais l'écrivain décèle des ferments d'un espoir qui « vient de la base[28] » et puise sa force dans une coalition transnationale.

B) Le satellite et la carte sans territoire

Cette base, Visniec la connaît très bien, pour avoir étudié longuement et en profondeur les tensions qui la traversent comme les idéaux dont elle est porteuse et dont certains au demeurant sont subtilement esquissés dans *Le mot progrès dans la bouche de ma mère* [2007] Ce sont en effet ces communautés de gens ordinaires qu'il explore, afin de comprendre en particulier la tragédie des parents vivant un deuil impossible du fait qu'il leur est impossible de récupérer le corps de leurs enfants. C'est ici encore une expérience journalistique singulière qui a fourni le déclic à partir duquel la pièce a été conçue : en Tchétchénie, une mère reçoit une lettre dans laquelle les tueurs exigent une rançon de 2000 dollars pour lui restituer la dépouille de son fils. Trafic de cadavres, aussi, dans cette autre pièce qui décrit le délire des conflits interethniques. On est de nouveau quelque part dans Balkans, les gens reviennent de leur errance de réfugiés de guerre et un père n'a de cesse de creuser des trous près de la frontière – lieu propice s'il en est, pour ne pas dire prédestiné, aux confrontations meurtrières – dans l'espoir de retrouver enfin le squelette de son fils.

C'est en déployant une efficacité dramatique maximale que Visniec nous donne à voir l'artificialité des frontières et leur permanente recomposition, inséparable d'une redistribution de la haine envers un autre toujours réinventé. L'absurdité des violences, qui s'enchaînent selon une implacable spirale histo-

27 Ibid.

28 https://www.rfi.ro/special-paris-128489-25-de-ani-de-la-incheiera-razboiului-din-bosnia-cum-stam-cu-idealul-multi-etnic; notre traduction.

rique, est transcrite dans une scène qui satisfait aux conditions *sine qua non* de ce que doit être selon Visniec une dramaturgie de qualité, à savoir l'arc théâtral et l'étagement métaphysique :

> LE FILS : Fais attention lorsque tu creuses, père. Dans cette forêt il y a plusieurs couches de morts… C'est des couches fragiles, père, ça risque de s'écrouler à tout moment… C'est comme si on avait plusieurs toiles d'araignée tissées les unes sur les autres, avec un tas de gens engloutis à l'intérieur… On est une bonne trentaine de nationalités dans les entrailles de cette forêt, mais on s'entend bien ensemble… Parfois on se met à chanter et alors, je te jure, c'est la rigolade, ça résonne en serbo-croate, en russe, en allemand, en italien, en albanais, en turc, en bulgare, en grec, même en roumain… Les jours de pluie ou lorsque la terre s'affaisse et les couches se tassent, on se renvoie parfois, pour s'amuser, des petits cadeaux, des bottes, des boucliers, des vieilles décorations… Juste en dessous de moi et de mes copains qui sommes les plus récents, il y a plusieurs types qui ont été fusillés par Tito en 1952, pour déviation… Voilà, parce qu'ils avaient dévié de la ligne, mais lorsqu'on leur pose la question « quelle ligne? » ils ne savent pas répondre… C'était peut-être la ligne de mire… Un peu plus en bas, il y a une couche de partisans tués par les Allemands enchevêtrée avec une couche de Fritz tués par les partisans. Il y a ensuite quelques parachutistes anglais et quelques italiens égarés lors de l'invasion de la Slovénie en 1941. Et puis, plus en bas, il y a les gars de la Première guerre mondiale… C'est une couche mixte, on trouve de tout, des Serbes, des Croates, des Bosniaques, des Autrichiens, des Turcs… Et puis, plus tu descends plus ils sont nombreux, on ne comprend plus rien… Il y a les gars de la guerre balkanique de 1912, il y a les gars de la guerre russo-turque de 1877… Vraiment, il y a tous les Balkans et toute la Méditerranée enterrés ici. On dirait que personne n'avait envie de mourir chez soi et on venait de très loin pour crever ici…[29]

Les idées développées dans la pièce font l'objet d'un essai paru en 2020 dans *Dilema veche*, où l'auteur déplore l'absence d'une mémoire commune en Europe et y voit la source des conflits passés et à venir. La conclusion, d'une

29 Visniec 2013 : 30.

insondable mélancolie, fait écho à la scène ci-dessus évoquée : « Si les morts avaient un mot à dire, peut-être demanderaient-ils plus de décence aux vivants et aussi à ceux obsédés par la réécriture de l'histoire sur des considérations nationalistes, politiques ou polémiques. Un manuel unique d'histoire sur la deuxième guerre mondiale est pour le moment impossible en Europe, et très certainement ‹ l'exacerbation des conflits de mémoire › est de nature à beaucoup retarder sa rédaction[30] ».

Même s'il est vrai qu'internet a permis aux femmes de parler des réalités quotidiennes de la guerre et qu'il a rendu possible l'éclosion des réseaux électroniques « pour la paix[31] », même si le satellite a ouvert les charniers, les conséquences concrètes de la guerre anéantissent toute idée de progrès.

C'est en mettant en exergue le mot « progrès » – ce progrès technologique qui vient percuter le désespoir de la mère – que le dramaturge fait affleurer l'envers de ce mot : « la régression dans le domaine de l'histoire, de l'humanité, de l'humanisme, des relations entre les gens, entre nationalités, voisins, ethnies[32] ».

Les Balkans sont partout

Occident Express [2008] est une pièce à rebours, comme son nom l'indique. L'artificialité des frontières politiques est moquée dans des scènes burlesques, le summum étant atteint dans l'échange suivant :

> LE VIEILLARD – Soyez aimable… Je viens de très loin, je viens de Iassy… Je suis venu avec ma nièce, mais elle ne me comprend pas… Mais c'est vrai que je suis vieux, j'ai fait la guerre, les Russes m'ont déporté en Sibérie après la guerre et je suis rentré chez moi seulement en 1956… En 1963 j'ai voulu fuir le communisme, j'ai voulu passer en Serbie, chez Tito, mais on m'a arrêté et j'ai encore fait de la taule jusqu'en 66… En 68 on m'a laissé partir comme touriste en Hongrie, voyage en groupe, mais j'ai quitté le groupe et j'ai voulu passer en Autriche…

30 Vișniec 2020² ; notre traduction.

31 http://base.d-p-h.info/fr/fiches/premierdph/fiche-premierdph-4647.html.

32 Andronescu 2011 : s. p.

> On m'a encore arrêté et j'ai encore passé deux ans en camp de travail… Je hais les frontières, vous me comprenez… Et c'est pour ça que je voudrais que vous me montriez, si possible, exactement l'endroit par où elle passait… […]
> LE GARDE-FRONTIÈRE – Voilà, grand-père… Mettez votre pied ici… Là, il y avait une borne… On l'a extirpée comme une dent pourrie… Mais on voit encore le trou… Vous pouvez le palper… C'est par ici que passait la frontière entre la Hongrie et la Roumanie… Des deux côtés il y avait des miradors de surveillance, et tout au long de la ligne de frontière il y avait une bande de terre labourée, comme ça c'était facile de reconnaître les pas des éventuels fugitifs… Mais maintenant il n'y a plus rien.
> LE VIEILLARD – Merci, mon garçon… Laisse-moi deux secondes ici, avec mes pensées…. *LE GARDE-FRONTIÈRE s'éloigne tandis que LE VIEILLARD se met à uriner dans le trou qui abritait autrefois la borne.*[33]

La pièce s'attaque avant tout à la représentation stéréotypée des Balkans qu'ont les Occidentaux, aux clichés qui continuent de clôturer, comme autrefois les fils barbelés, et de condamner à l'isolement toute une partie de l'Europe. Un véritable dictionnaire des idées reçues se déploie, qui vient compléter des entrées, toujours au sujet des Balkans, qu'on trouvait déjà dans *La femme comme un champ de bataille.* La perspective était alors interne, car Dorra était censée entrer « dans la peau de ces hommes des Balkans » qui débitent depuis des lustres les mêmes clichés, les mêmes lieux communs et les mêmes méchancetés à l'adresse de « frères des Balkans » qui sont d'une autre nationalité. La femme à accent d'Europe de l'Est explique la philosophie du « mais » qui serait au fondement de l'esprit balkanique :

> Les Tsiganes, je les aime bien […] les Tsiganes c'est sympa, ça vient de loin, ils ont à la fois quelque chose de mystérieux et de gai… […] mais ils sont quand même tous des voleurs […] Les Bulgares, oh, les Bulgares c'est bien, c'est dès très bons jardiniers, ma mère n'achetait ses légumes que chez son marchand bulgare, t'as vu les cornichons qu'ils ont […] mais il faut pas oublier que c'est des frustrés quand même, ce sont eux qui ont déclenché la guerre balkanique

33 Visniec 2020[1].

> de 1913, ils voulaient avoir toute la Macédoine pour faire pousser leur cornichons […]. Les Turcs, moi, je respecte les Turcs, ça reste une force, un pied en Asie, un pied en Europe […] Un Turc a ouvert une boulangerie à côté de chez moi, maintenant je mange du pain turc et c'est bon… […] Mais je n'aime pas qu'il prenne la place de nos boulangers, c'est fou, on dirait que nous, on n'est plus capables de faire du pain, et là ils arrivent maintenant pour nous montrer comment faire le pain […] car c'est quand même les Turcs qui nous ont spoliés pendant quatre siècles, même cinq…[34]

Au fur et à mesure que s'empilent les clichés, on s'enfonce inexorablement dans la logique d'une détestation fraternelle, jusqu'à ce que soudain Visniec change la perspective : avec Kate on s'éloigne des frontières mouvementées des Balkans, pour simplement constater que la philosophie du mais est tout aussi solidement installée dans le code comportemental des Américains. Ce mais balkanique transposé n'est rien d'autre qu'une petite musique consistant à chanter les proverbiales qualités des Noirs, des Indiens, des Mexicains, des Portoricains, vertus dont prend le contrepied séance tenante, et de manière non moins automatique, une salve de travers colportés avec le même abandon.

Dans le train (-train) qui relie Occident et Orient, on ne se permet plus d'être ce que l'on est, mais on interprète les rôles que les préjugés des autres exigent de nous. Dans le train, les personnages doivent jouer pour les touristes occidentaux une scène kitsch évoquant les Gitans à la Kusturica. L'un d'entre eux se révolte au nom de l'universalisme (valeur occidentale si l'en est) et cette révolte est comme une bouffée d'authenticité : « si on proposait comme image concentrée des Balkans … l'ivrogne… qui n'est pas un Tsigane, il est simplement transnational… mais il est vraiment universel[35] ».

L'auteur fait état de sa propre révolte, mais informée et documentée celle-là, dans l'un des essais de *Dilema veche* :

> Balkanisation, concept usé et utilisé excessivement, véritable épouvantail, ayant la connotation la plus noire, la plus enracinée dans les esprits par rapport à

34 Visniec 1997 : 81–82.

35 Visniec 2020[1] : 57–59.

> tout autre terme dérivé d'une entité géographique. Le terme Balkanisation est associé à toutes les sauces de l'actualité et à toutes les contorsions sociales et géopolitiques. […] Une sorte de malédiction conceptuelle pèse sur cette zone de l'Europe, au nom de laquelle je proteste.[36]

Faire son temps

L'édition française de *Migraaants* inventorie explicitement une liste de faits traités par la presse et destinés à fournir de la « matière » pour la pièce. Il s'agit d'extraits d'articles parus dans *Le Figaro, Libération, L'Agence France-Presse, Le Monde, L'Agence Reuters,* de fragments qui décrivent des « incidents » ayant eu lieu entre autres en Suède, en Angleterre, en Australie, en Italie, en France, en Allemagne, au Danemark. De ce stock de matière disponible font partie aussi les propres expériences qu'a connues Visniec au fil de ses voyages dans les pays confrontés à la crise des réfugiés :

> En tant que journaliste à Radio France Internationale, je suis tout simplement « noyé » dans des informations et des reportages concernant les migrants. J'ai découvert moi-même, suite à mes voyages en Grèce, en Italie, en Hongrie ou en Grande-Bretagne, certaines « réalités ». Mon intention est d'utiliser cette « matière » pour essayer de comprendre les motivations profondes d'une grande mutation humaine, culturelle et géopolitique.[37]

L'effort de compréhension trouve un prolongement dans les articles qu'il écrit pour RFI avant et après la publication de la pièce. Il fait souvent appel à des spécialistes susceptibles d'éclaircir tel ou tel aspect du blocage administratif, telle ou telle facette du tiraillement moral auquel l'Europe est en proie. Des philosophes, des politologues, des anthropologues, des écrivains, des journalistes, des politiciens sont ainsi consultés, en sorte que les articles font alterner les angles de vue, les méthodes et les diverses traditions d'interprétation dont

36 Visniec 2018 ; notre traduction.

37 Visniec, 2016[1] : X.

le phénomène de la migration fait l'objet. C'est dans une sorte de fébrilité qu'il relate les pérégrinations du navire de sauvetage *Aquarius*, qu'il rend compte du dilemme des organisations humanitaires exposées au risque de faire le jeu des trafiquants d'êtres humains, qu'il décrit l'exode de 68 millions de personnes « déracinées » et l'échec du monde contemporain qui est le signifié de leur drame, qu'il parle de ces Tunisiens en instance de départ qui brûlent leurs pièces d'identité à seule fin de compliquer les éventuelles procédures de reconduite à la frontière, qu'il raconte les suicides de jeunes migrants menacés d'être expulsés de Suède, qu'il rapporte le refus par la Grande-Bretagne d'accueillir les mineurs, qu'il montre avec quelle indécence la presse trivialise en la sensationnalisant la tragédie du jeune Kurde Ayan retrouvé mort sur une plage turque, qu'il évoque le sentiment, commun en Europe de l'Est, d'être une nouvelle fois pris en otage par le dernier avatar d'une très longue histoire, qu'il dépeint la rencontre quasiment surréaliste de touristes fortunés avec des réfugiés en haillons sur une plage de la Méditerranée, qu'il décortique la distinction entre les lexèmes « migrant » et « immigrant », ou encore qu'il évoque ces migrants venus de l'ouest de l'Afrique et dont 70% se résolvent à s'installer au Maroc plutôt que de poursuivre leur errance.

La pièce sur la migration capte, telle une photographie d'art, l'émotion ineffable et inaccessible au simple regard que fait naître un paysage ou un visage. *Migraaaants* [2016] s'inspire de tous ces drames, et l'auteur fait passer, sur la page ou sur la scène, des affects qui ne portent pas de nom et qui nous ébranlent au plus profond parce que ce n'est rien d'autre que notre fragilité qu'ils portent en eux. Ce frisson génère à son tour d'immédiates réactions. En 2018, à Tanger, de vrais migrants montent sur la scène pour jouer leur propre condition, surprise par la pièce qui, selon le reporter de TV5Monde, « met des visages sur les drames de la migration. Violence, proxénétisme et même trafic d'organes sont abordés avec une touche d'humour absurde. Le spectacle a un écho tout particulier à Tanger : pour beaucoup d'Africains, cette ville est un point de passage vers l'Europe. Ici, ces acteurs d'un jour investissent la scène pour bousculer les consciences[38] ».

38 https://information.tv5monde.com/afrique/theatre-ils-jouent-leurs-roles-dans-la-piece-migraaaants-225410.

Cette pièce trouverait sa place dans une édition incluant les articles de RFI comme des notes de sous-sol, des annotations – ante- et post-scriptum – transcrites dans les marges de la fiction. Certains passages pourraient bénéficier – dans le sens deleuzien de « faire rhizome » – d'une telle transfusion de « matière », imposée par l'air du temps.

Bornons-nous à un exemple. La scène grotesque dans laquelle le « barbelé à visage humain » fait l'objet d'une présentation publicitaire comporte deux références artistiques, esthétisantes au vrai, qui sont susceptibles de passer discrètement sous les yeux du lecteur ou au-dessus de la tête du spectateur :

> LA FILLE 3 : On vous prie d'admirer le côté œuvre d'art de cet ouvrage. Ce type de clôture n'a rien de méchant, rien de menaçant, rien d'idéologique… On peut le considérer plutôt comme une œuvre d'art environnemental, une sorte d'installation en plein air digne d'un grand artiste comme Christian Boltanski ou Anish Kapoor. Il y a aussi un côté art monumental dans cette manière d'installer une clôture. Ça embellit le paysage, ça s'intègre dans le milieu naturel. Et si on rajoute quelques éoliennes, on touche à la perfection… [39]

L'incongruité absolue de la comparaison mise à part, l'évocation de ces deux artistes n'est pas sans faire penser à des traditions artistiques divergentes : occidentale d'un côté, orientale de l'autre. En fait, les deux articles de RFI portant sur les œuvres de Kapoor et sur celles de Boltanski permettent de comprendre ce choix en même temps qu'ils disent beaucoup sur leurs contributions respectives à l'expression des tourments d'une époque.

En 2015, Anish Kapoor exposait dans les jardins du Palais de Versailles un tunnel d'acier rouillé qu'il avait nommé *Dirty Corner*. Le monument a été à plusieurs reprises la cible de vandales qui ont inscrit des messages tantôt monarchistes, tantôt antisémites. L'artiste a pris la décision de ne pas les faire effacer et ce faisant de transmuer son œuvre en un monument de la honte. L'article cite ce propos de Kapoor, où il proclame le droit de choisir son identité en toute liberté : « Mes racines sont multiples. Je suis irakien et juif par ma

39 Visniec 2016[2]: 27.

mère, hindou par mon père, britannique par ma culture, ma vie, ma pratique. Et soudain, on me ramène à une catégorie[40] ».

Quatre ans après la publication de la pièce *Migraaaants,* Visniec présente pour RFI une exposition de Christian Boltanski à Beaubourg. Elle représente pour son créateur le résultat du supplément de temps que la vie lui a accordé, d'où le nom très suggestif qu'il a choisi pour elle : *Faire son temps*. Dans son article, Visniec insiste sur le fait l'artiste interroge la mémoire collective ou individuelle :

> Les montages et les installations […] ont une connexion avec le temps et implicitement avec l'idée de destin et le spectre de la mort. Surtout lorsqu'il rassemble des centaines de photos d'êtres anonymes et les expose comme autant de fenêtres vers des vies passées, vers des moments de bonheur épuisés. Ses montages des photos anonymes appellent à la réflexion, évidemment au sens de la vie […] Christian Boltanski emploie comme matière première d'anciennes boîtes de biscuits, des boîtes qui ont marqué son enfance. Elles deviennent autant de boîtes noires.[41]

Dans *Migraaaants,* la mémoire est interrogée par les centaines de jouets, de poupées et de peluches que la mer apporte sur la plage et qui précèdent les corps des enfants noyés… C'est comme si on assistait à un dialogue subtil entre Visniec et Boltanski sur les manières de *faire son temps*. On pourrait, quitte à s'improviser scénariste, ajouter des répliques à ce dialogue. En 2016, Boltanski a créé une pyramide en couvertures métalliques isothermes qu'on donne aux réfugiés en guise de premiers secours et il a nommé ce monument de la souffrance et de l'espoir *Volver* ; de loin on dirait une montagne dorée, mais de près ne demeure, sans équivoque aucune, que la vérité dramatique. La même année, on peut lire dans *Migraaaants* la scène où un croque-mort d'une île grecque parle d'une montagne de gilets de sauvetages qui n'ont sauvé… personne. Boltanski est aussi le créateur d'une émouvante et troublante installation nommée *Les archives du cœur* [Londres, 2010] : il s'agit pour le visiteur

40 https://www.rfi.ro/special-paris-81298-o-sculptura-lui-anish-kapoor-vandalizata-la-versailles.

41 https://www.rfi.ro/special-paris-112885-avignon-odiseea-homer-povestita-refugiati.

d'écouter les battements du cœur de l'artiste et aussi d'enregistrer ses propres battements, destinés à être versés aux archives de la petite histoire (celle des individus). Dans la scène 3 de *Migraaaants*, on est conduit au Salon des nouvelles technologies anti-immigration, où nous attend une terrifiante publicité vantant la précision d'un appareil servant à déceler des battements de cœur. Des enregistrements déjà stockés concourent à l'efficacité de la démonstration :

> Les battements du cœur d'un enfant de quatre ans au moment où son père le fait passer par un trou pratiqué dans les barbelés à la frontière de la Macédoine et de la Serbie [...] les battements du cœur d'un Malien bloqué depuis six mois à Sarajevo au moment où il apprend qu'il sera expulsé, [...] les battements du cœur d'un Erythréen en train de se noyer à Calais, à dix mètres des quais, après avoir essayé de rejoindre un ferry-boat à la nage...[42]

Le travail d'archivage auquel se livre Boltanski se veut être une célébration de la (fragilité de la) vie, tandis que la pièce, en avançant sur la même ligne séparant la vie et la mort, la présence et l'absence, dit combien en définitive il est facile d'être dépossédé de son humanité.

Épilogue

En 2019, au festival de théâtre d'Avignon, un spectacle qui défie toutes les frontières attire tout particulièrement l'attention de Matéi Visniec. *Le présent qui déborde*, de la réalisatrice brésilienne Christiane Jatahy, est une sorte de film documentaire dans lequel de vrais réfugiés, rencontrés en Palestine, en Grèce, en Afrique du Sud, au Liban et au Brésil, sont invités à raconter l'histoire d'Ulysse et à y ajouter des expériences tirées de leur propre Odyssée. Dix acteurs présents parmi les spectateurs assurent le relais entre l'écran et la salle de spectacle et même au-delà, car « le théâtre ne peut jamais proposer

42 Visniec 2016^2 : 9–10.

des solutions immédiates aux problèmes du monde », mais il peut « travailler durablement dans l'esprit des gens[43] ».

Le spectacle pose des questions qui sont dans l'air du temps. Et si Ithaque n'existait plus ? Et maintenant, on va où ? Ces questions, on les retrouve, formulées avec une force déchirante, dans le film *Quo vadis, Aida ?* (2020), sur la tragédie de Srebrenica, mais aussi dans *Migraaaants*. Dans une scène qui se passe dans un « village perdu, quelque part dans les Balkans », LA FEMME, déconcertée par le spectacle des gens qui passent devant chez eux, demande à son mari : « … À ton avis, ils vont où ? ». Pour toute réponse, car il n'en est pas d'autre, L'HOMME lui dit : « Vers la frontière. » Telle est aussi, vraisemblablement, la seule et unique réponse que puissent faire aujourd'hui les Ukrainiens contraints et forcés de fuir leur pays : « Vers la frontière… Où d'autre ? ».

Bibliographie

Visniec, Matei (2020¹) : *Occident Express*, Paris : Non Lieu, 2020.

Vișniec, Matei (2020²) : „Europa divizată, în absența unei memorii comune". In : *Dilema Veche*, nr. 832 din 30 ianuarie – 5 februarie 2020, https://dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-si-opinii/pe-ce-lume-traim/europa-divizata-in-absenta-unei-memorii-comune-629484.html

Vișniec, Matei (2019) : *Caragiale e de vină. Despre tandrețe. Teatru vag [La faute à Caragiale. De la tendresse. Théâtre vague]*, Bucharest : Humanitas.

Vișniec, Matei (2018) : „Balcanizare și pavlovizare". In : *Dilema Veche*, nr. 745 din 31 mai – 6 iunie 2018, https://dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-si-opinii/pe-ce-lume-traim/balcanizare-si-pavlovizare-624701.html

Vișniec, Matei (2016) : *Trilogia balcanică*, Bucharest : Humanitas.

Visniec, Matéi (2016¹) : *Note d'intention.* In *Migraaaants ou On est trop nombreux sur ce putain de bateau ou le Salon de la clôture,* Paris : L'Oeil du Prince.

Visniec, Matéi (2016²) : *Migraaaants,* Paris : L'œil du prince.

Visniec, Matéi (2013) : *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, Manage : Lansman.

43 https://www.rfi.ro/special-paris-112885-avignon-odiseea-homer-povestita-refugiati.

Visniec, Matéi (1997) : *Paparazzi* suivi de *La Femme comme champ de bataille*, Arles : Actes Sud-Papiers.

Visniec, Matéi (1996) : *Le théâtre décomposé ou l'homme-poubelle,* Paris : L'Harmattan.

https://www.rfi.ro/special-paris-115574-kosovo-o-afacere-de-viol-care-pune-lumina-mentalitati-monstruoase

https://www.rfi.ro/special-paris-128489-25-de-ani-de-la-incheiera-razboiului-din-bosnia-cum-stam-cu-idealul-multi-etnic

https://www.rfi.ro/special-paris-81298-o-sculptura-lui-anish-kapoor-vandalizata-la-versailles

https://www.rfi.ro/special-paris-117599-boltanski-la-beaubourg-o-reflectie-pe-tema-vietii-aditionale

https://www.rfi.ro/special-paris-112885-avignon-odiseea-homer-povestita-refugiati

https://www.visniec.com/pages/poubelle.php

Andronescu, Monica *; Vişniec, Matei* (2011) *:* „Suntem prizonierii Internetului, ai facebook-ului, ai ecranelor şi-ai telefoanelor mobile traducerea titlului între paranteze drepte…". In : *Yorick.ro. Revista online de teatru*, nr. 78/13.06.2011, https://yorick.ro/matei-visniec-suntem-prizonierii-internetului-ai-facebook-ului-ai-ecranelor-si-ai-telefoanelor-mobile/

Banu, Georges (1996) : *Matéi Visniec ou de la Décomposition*, Paris : L'Harmattan.

Banu, Georges (2021) : „Préface en deux temps Matéi Visniec". In : Matéi Visniec : *Théâtre décomposé ou l'Homme-Poubelle*, Nouvelle édition, Théâtre contemporain, Paris : Éditions L'Oeil du prince, 2021.

Bionda, Romain (2020) : *La fiction théâtrale : entre transmédialité et transfictionnalité*, Fabula – Atelier de Théorie littéraire, https://www.fabula.org/atelier.php?Fiction_theatrale.

Constantinescu, Romanița (2009) : *Pași pe graniță. Studii despre imaginarul frontierei [Longer la frontière. Études sur l'imaginaire de la frontière]*, Iași : Polirom.

Crăciun, Gheorghe (2017) : *La poupée russe*, traduit du roumain par Gabrielle Danoux, Paris : Maurice Nadeau.

David, Emilia (2016): „Accepțiile conceptului de teatru european ilustrate de dramaturgia lui M. Visniec". In : *Cartografii literare : regional, național, european global,* [Les acceptions du théâtre européen illustrés par la dramaturgie de Matei Visniec] Timișoara : Editura Universității de Vest.

Dimovici, Zomir (2010) : „Copacul și experiențele sale". In : *Teatru azi*, 2010, Nr. 9–10.

Magiaru, Daniela (2010) : *Matei Visniec. Mirajul cuvintelor calde* [*Matei Visniec. Le mirage des mots chauds*], Bucharest : Editura Institutului Cultural Român.

Oțoiu, Adrian (2003) : „An Exercise in Fictional Liminality: the Postcolonial, the Postcommunist, and Romania's Threshold Generation". In : *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* (2003) 23 (1–2): 101. p. 87–105.

Quinn, Michael L. (1995): „Uncertain Slovakia : Blaho Uhlár, Stoka and Vres". In : Theatre Survey, 36, 1995, p. 97–110, http://www.stoka.sk/quinn1.html

Robson, Cheryl, éd. (2002) : *Balkan Plots: New Plays from Central and Eastern Europe. The Body of a Woman* by Matei Visniec, *Cordon* by Nebojsa Romcevich, *When I Want to Whistle, I Whistle*…by Andreea Valean*, and Soap Opera* by Gyorgy Spiro, Twickenham : Aurora Metro Books.

Roman, Aurélia (2005) : *Drame de la femme victime, ou Comment la douleur se fait art,* Nouvelles Études Francophones, Vol. 20, No. 2 (Automne 2005), 185–204.

Saint-Gelais, Richard (2011) : *Fictions transfuges, la transfiction et ses enjeux,* Paris : Seuil, coll. « Poétique ».

Saiu, Florian (2018) : Interviu cu Matei Vișniec, „Ultimele zile ale Occidentului – Românii se tem că acest Occident îi va duce la pierderea identității". In : *Evenimentul zilei*, 9 mai 2018, https://evz.ro/interviu-cu-matei-visniec-ultimele-zile-ale-occidentului.html

Tinti, Peter ; Reitano, Tuesday (2018): *Migrant, Refugee, Smuggler, Saviour,* Oxford University Press.

http://base.d-p-h.info/fr/fiches/premierdph/fiche-premierdph-4647.html

https://information.tv5monde.com/afrique/theatre-ils-jouent-leurs-roles-dans-la-piece-migraaaants-225410

Christina Vogel*

Ghérasim Luca : À la recherche d'une langue nouvelle

Like many Jewish artists from Romania, Ghérasim Luca became involved in avant-garde movements early on and founded the Bucharest Surrealist Group in 1940 together with Dolfi Trost and Gellu Naum, among others. After the Communists seized power, many writers chose exile. Ghérasim Luca settled in Paris in 1952 and continued to work on his own personal poetry in France. The development of his own language and his "stammering" diction transcend all the geopolitical, cultural, and logical boundaries with which we are familiar and lead to linguistic creations that we are unable to grasp with terms such as "literary multilingualism" or "transnationality".

Wie viele jüdische Künstler aus Rumänien engagiert sich Ghérasim Luca früh in Avantgardebewegungen und gründet 1940 – unter anderen mit Dolfi Trost und Gellu Naum – die Bukarester Surrealistengruppe. Nach der Machtergreifung der Kommunisten wählen zahlreiche Schriftsteller das Exil. Ghérasim Luca etabliert sich 1952 definitiv in Paris und arbeitet in Frankreich beharrlich weiter an seiner ganz persönlichen Dichtung. Die Entwicklung einer ihm eigenen Sprache sowie seine „stammelnde" Diktion überschreiten alle uns vertrauten geopolitischen, kulturellen und logischen Grenzen und führen zu sprachlichen Kreationen, die wir mit Begriffen wie „literarische Mehrsprachigkeit" oder „Transnationalität" nicht zu fassen vermögen.

European avant-garde, Jewish artists from Romania, Bucharest surrealist group, poetry, Ghérasim Luca, exile, multilingualism, language creation

europäische Avantgarde, jüdische Künstler aus Rumänien, Bukarester Surrealistengruppe, Poesie, Ghérasim Luca, Exil, Mehrsprachigkeit, Sprachschöpfung

* Université de Zurich.

Les avant-gardes historiques : une dynamique révolutionnaire (inter-)nationale

Le projet ambitieux des avant-gardes, qui se succèdent durant le premier tiers du XXe siècle, a d'emblée une visée internationale. Depuis le manifeste du futurisme, lancé en 1909 par Filippo Tommaso Marinetti et publié le même jour par *Le Figaro* à Paris et par le journal *Democrația* à Craiova en Roumanie, les mouvements d'avant-garde sont portés par une même volonté : ils veulent rompre avec les traditions culturelles héritées du passé et libérer l'expression artistique de toutes les contraintes normatives afin d'être en phase avec les nouvelles formes de la vie moderne qui se développent dans les champs socio-politique, économique et esthétique. Qu'ils soient d'orientation futuriste, dadaïste, constructiviste ou surréaliste, les courants tentent, à différents degrés, de transgresser les frontières entre les nations et de conquérir une scène internationale.

Certes – de récentes recherches l'ont mis en évidence – les avant-gardes ne furent pas toujours insensibles à des idéologies nationalistes et ils cédèrent parfois à des sentiments chauvinistes en trahissant l'idéal cosmopolite.[1] Sans chercher à minimiser les contradictions inhérentes aux objectifs de leur combat, force nous est de constater que beaucoup de militants, soucieux de propager le nouvel esprit,[2] tenaient cependant à établir un vaste réseau de relations internationales, franchissant volontairement les murs érigés entre les pays, entre les citoyens d'ethnies différentes, entre les cultures et les langues. Leurs programmes d'action visaient une collaboration et une réception à l'échelle globale.

Parmi les artistes animés par un élan cosmopolite se trouvent de nombreux Roumains, surtout des Roumains appartenant à la communauté juive : Tristan Tzara, Marcel Janco, Ilarie Voronca, Benjamin Fondane, Ghérasim

1 Voir, entre autres, Thomas Hunkeler (dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

2 L'expression fait allusion à *L'Esprit nouveau et les poètes* de Guillaume Apollinaire, texte d'une conférence publié en 1918 dans le *Mercure de France*.

Luca, Jacques Hérold et bien d'autres.[3] Ceci n'est pas étonnant : considérés comme des étrangers dans le pays où ils sont nés et privés de la citoyenneté roumaine jusqu'en 1923, les Juifs de Roumanie embrassent volontairement une vision internationale et s'orientent d'entrée de jeu aux grands centres urbains où l'avant-garde prend de l'importance : Paris, Berlin, Vienne, Weimar, Zurich. Venant d'une région périphérique de l'Europe de l'Est, inquiétés par l'idée d'être associés à une culture relativement jeune et peu développée, ces écrivains, sculpteurs et peintres roumains sentent le besoin de dépasser les multiples barrières mentales et les obstacles politiques contre lesquels ils doivent lutter, en cherchant activement l'échange et la coopération avec les mouvements modernistes du monde entier.

Dans le cas des Roumains, les rencontres avec les milieux artistiques européens de l'Ouest et les alliances avec les membres des différentes avant-gardes étaient favorisées par le fait que, d'origine juive, ils étaient généralement polyglottes et parlaient plusieurs langues : roumain, yiddish, allemand, français, russe. Il leur est donc facile, du point de vue linguistique, de participer aux activités déployées au sein des courants les plus divers. Ils fondent eux-mêmes et collaborent à une multitude de revues dont le dynamisme parvient – du moins pendant un certain temps – à ignorer les distances entre périphérie et centre, entre les petites et les grandes cultures.

Toutefois, l'internationalisation des théories et des pratiques avant-gardistes se réalise, durant l'entre-deux-guerres, sous l'hégémonie du français (et de l'allemand). Dans le but d'une réception internationale, voire « intercontinentale[4] », les artistes parlant une langue « mineure » abandonnent celle-ci au profit d'une langue « majeure[5] » tout en contribuant souvent à en modifier les normes dominantes. L'échange entre les avant-gardes s'effectue ainsi dans le contexte de rapports d'inégalité et de hiérarchie établis, de longue date, entre les nations, les langues et les cultures.

3 Les artistes roumains d'origine juive ont très vite adopté des pseudonymes.

4 C'est Mihail Cosma qui utilise ce terme dans la revue *Integral* en 1925. Cf. Pop 2006 : 54.

5 Nous employons ici la catégorie « mineur/majeur » en référence à l'ouvrage *Critique et Clinique* de Gilles Deleuze et, avant tout, au chapitre « Bégaya-t-il », consacré à Samuel Beckett, Franz Kafka et Ghérasim Luca, (Deleuze 1993 : 137).

Or les artistes ne sont pas dupes de ce déséquilibre des forces. Cela explique pourquoi ils s'attaquent, dès la naissance du futurisme et, un peu plus tard, en 1916, de Dada au Cabaret Voltaire de Zurich, aux rapports de domination et de dépendance inhérents aux moyens d'expression. Tristan Tzara n'hésite pas à renverser les systèmes de valeurs, à dénoncer les abus de pouvoir observables dans tous les domaines, spécialement dans l'exercice des langues et la maîtrise des discours. Les violences verbales, la déconstruction des logiques discursives et l'exaltation de nouveaux modes de création poétique naissent du désir de faire table rase de l'ensemble des structures linguistiques et axiologiques, de l'intention d'abolir les distinctions catégorielles (*minoritaire/majoritaire, grand/petit, central/périphérique*) et les codes sémiotiques.

Si Tzara s'exprime dans des langues connues, il le fait d'une manière insolite, aspirant à libérer ses productions de toutes les conventions imposées par le *logos* et la *doxa* traditionnels. La libération radicale passe, en tout premier lieu, par l'invention de nouvelles pratiques langagières. Ainsi, l'emploi simultané de plusieurs langues, lors des soirées Dada, fait-il partie des innombrables tentatives censées bouleverser les manières de penser et de parler. Mais il est loin de représenter la manœuvre la plus radicale capable de subvertir les habitudes de communication et de création artistiques. Il suffit de penser à la poésie sonore, voire bruitiste d'Hugo Ball, aux performances choquantes des dadaïstes et surréalistes ou encore aux jeux avec le hasard.

Un quart de siècle plus tard, un collectif de poètes et de plasticiens – entre lesquels se distinguent Ghérasim Luca, Dolfi Trost, Gellu Naum – fonde le groupe surréaliste de Bucarest et publie, en 1945, leur programme révolutionnaire intitulé *Dialectique de la dialectique*. Écrit directement en français et adressé au mouvement surréaliste international, ce manifeste témoigne une nouvelle fois du désir profond des artistes roumains de se faire entendre et reconnaître sur la scène internationale, d'être traités d'égal à égal par les cercles d'avant-garde. Dans ce souci, ils se produisent en français, une langue qu'ils maîtrisent parfaitement, au risque toutefois de se soumettre à la suprématie de la culture et de la langue françaises.

Dans cette situation inconfortable, tout se passe comme si c'était par la portée radicale de leur révolte et par leurs hautes exigences, théoriques et pratiques, qu'ils souhaitaient se faire distinguer. Ils semblent vouloir l'emporter

sur tous les autres surréalistes sans pouvoir ignorer qu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, ils se trouvent isolés et marginalisés aux confins de l'Europe – nonobstant leur posture extrême.

La Deuxième Guerre mondiale : une césure

Après la tourmente de la guerre et malgré une brève satisfaction due à la reconnaissance internationale de leurs travaux à l'occasion de l'exposition surréaliste organisée en 1947 à Paris,[6] le groupe surréaliste de Bucarest se dissout quand les communistes arrivent au pouvoir en Roumanie. Sous la pression de la doctrine du réalisme socialiste, les uns tentent de quitter le pays (Paul Păun, Dolfi Trost), les autres choisissent de s'adapter au nouveau régime (Virgil Teodorescu), d'autres enfin optent pour un exil intérieur et se replient sur eux-mêmes (c'est le cas de Gellu Naum qui reste néanmoins fidèle à l'esprit surréaliste). Dans des conditions difficiles, Ghérasim Luca réussit finalement à partir, lui aussi, et arrive, via Israël, à Paris où il s'installe définitivement en 1952.

Quoiqu'il entretienne depuis plusieurs années des rapports intenses et productifs avec les avant-gardes françaises, Ghérasim Luca ne cherche pas à s'intégrer à tout prix dans les milieux culturels actifs à Paris. Il reste à l'écart et par son intransigeance esthétique, il ne manque pas de provoquer et de déranger les artistes qui pourraient être ses alliés. Aspirant à transgresser toutes les limites – sociales, politiques, mentales, poétiques – et à défendre sa liberté d'expression, Luca crée sa langue à lui, une langue *sui generis* engendrée, toutefois, dans la langue du pays où il a décidé de vivre et de mourir (à l'exemple de Paul Celan, il se suicidera, en 1994, en entrant dans la Seine). Peut-être serait-il plus juste de dire qu'il parle ou, plutôt, profère et explore le français de telle sorte que ce qu'il énonce dé- et reforme cette langue et la rend étrangère – même à celles et ceux qui croient la connaître parfaitement.

6 Voir Manucu 2014 : 96.

En accord avec la posture de « l'étranjuif[7] », qu'il se choisit de propos délibéré, Ghérasim Luca défamiliarise la pratique du français. Les manières insolites dont il use de cette langue, notamment dans ses productions poétiques, la défigurent et la rendent étrange, voire inconnue à tout le monde. « L'apatride[8] » traduit le dépaysement qu'il vit en une langue dont la mise en circulation défait les rapports de force entre locuteurs étrangers et locuteurs natifs. Loin de chercher à maîtriser les structures données et les emplois du français standard, écrit ou oral, Luca invente une langue neuve et, en la faisant entendre dans une voix singulière, il nie, en les transcendant, les idées reçues du plurilinguisme et du cosmopolitisme. Luca est de nulle part et tout ce qu'il projette refuse les identités rassurantes et abolit les dichotomies telles que *vie vs œuvre, pensée vs langue, corps vs esprit, centre vs périphérie*.

Comme l'affirme Gilles Deleuze dans son fameux chapitre « Bégaya-t-il… [9]», il ne s'agit pas, dans le cas de Ghérasim Luca – ni d'ailleurs dans celui de Kafka ou Beckett – d'une « situation de bilinguisme ou de multilinguisme[10] ». Nous nous trouvons expulsés de tout territoire linguistique connu, dépaysés et défamiliarisés, partageant l'expérience de l'exil et l'épreuve de la non-appartenance radicale qui furent celles de Luca. Tandis que les observations deleuziennes sur « l'écrivain qui devient *bègue de la langue*[11] » éclairent judicieusement l'usage que Luca fait du français, je m'inscris en faux contre l'affirmation selon laquelle celui-ci « fait du bégaiement un affect de la langue, non pas une affection de la parole[12] ». Certes, Luca n'est pas bègue, mais lorsqu'il profère ses textes devant un public de spectateurs-auditeurs – je pense surtout à ses récitals[13] – l'écrivain performe le français de telle manière que

7 L'affirmation « Je suis l'Étranjuif » se trouve dans ses manuscrits ; voir *Cahier*, 1962, fonds ‹ Ghérasim Luca ›, Bibliothèque Jacques Doucet.

8 Cf. Martin 2019 : 1–10.

9 Deleuze 1993 : 135–143.

10 *Ibid.*, 137.

11 *Ibid.*, 135.

12 *Ibid.*, 139.

13 Voir, par exemple, *Comment s'en sortir sans sortir*, récital réalisé par Raoul Sangla [1988], DVD, José Corti, 2008.

sa scansion particulière fait bégayer aussi la parole. Son *Théâtre de bouche*[14], provoque une étrangeté langagière qui permet de percevoir des sons inouïs et de comprendre le sens de mots inédits comme si ces éléments émergeaient pour la toute première fois dans une langue pourtant ancienne et familière. En faisant « bégayer » et le système et le discours – tant collectif qu'individuel – Luca ébranle tout l'édifice des normes et traditions langagières.

Déterritorialisation langagière et étrangéisation esthétique

En renversant le rapport communément établi entre langue et parole,[15] Ghérasim Luca invente un discours poétique par et dans l'exercice concret d'une diction inhabituelle. Ses performances donnent à entendre une langue individuelle qui est inséparable du corps où elle naît et qui lui sert de caisse de résonance ; une langue naissant dans la voix qui l'articule et l'exalte grâce à une sonorité chargée de pulsions affectives et de sensations physiques. La manifestation vocale à laquelle Luca nous invite n'est pas un simple acte opérant la « mise en fonctionnement de la langue[16] », elle défait et refait perpétuellement les structures et les normes préétablies, engendrant des mots et des contenus à la fois connus et inconnus, étonnants et usuels. Au lieu d'effectuer une langue préexistante, l'instance d'énonciation crée une langue originale et réalise dans la matière langagière des formes de signification inouïes. Essentiellement liées à l'acte de parole, les productions de Luca nous font entrer dans la genèse d'une langue située par-delà les langues répertoriées. Elles nous font assister au passage de l'informe à la forme, au jaillissement des sens et du sens. Et ce

14 C'est le titre de l'un de ses textes publié, en 1987, par José Corti (paru déjà en 1984 chez Criapl'e à Paris).

15 Voir les conceptions d'Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. 2, 1974, chap. V « L'appareil formel de l'énonciation ». Pour décrire la pratique insolite de Ghérasim Luca, il serait peut-être plus judicieux de recourir aux théories et outils linguistiques d'Eugen Coșeriu car celui-ci distingue trois niveaux de langage (universel, historique, individuel) : système – norme – discours. Cf. E. Coseriu 1962.

16 Benveniste 1974 : 80.

processus s'avère réversible. La langue de Luca apparaît et disparaît, se forme, se transforme et se déforme de nouveau. Le poème « passionnément » [1947] est célèbre, à juste titre, puisqu'il nous fait assister à la décomposition/recomposition des unités de signification élémentaires. C'est ainsi qu'il commence :

pas pas paspaspas pas
pasppas ppas pas paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspaspas le pas le mau
le mauve le mauvais pas
paspas pas le pas le papa
le mauvais papa le mauve le pas
paspas passe paspaspasse
passe passe il passe il pas pas
il passe le pas du pas du pape
du pape sur le pape du pas du passe
passepasse passi le sur le
le pas le passi passi passi pissez sur
le pape sur papa sur le sur la sur
la pipe du papa du pape pissez en masse
passe passe passi passepassi la passe
la basse passi passepassi la
passio passiobasson le bas
le pas passion le basson et
et pas le basso do pas
paspas do passe passiopassion do
ne do ne domi ne passi ne dominez pas
ne dominez pas vos passions passives ne
ne domino vos passio vos vos
[…][17]

17 Ce poème fait partie du récital *Comment s'en sortir sans sortir*.

Hanté par la possibilité de se voir assigner des identités, des tâches, des buts précis, Ghérasim Luca essaie de se soustraire à toutes les tentatives visant à le définir, à le fixer, à l'étiqueter. Si ses œuvres et créations présentent des affinités avec celles des avant-gardes et néo-avant-gardes, si elles rappellent certains procédés d'un Raymond Roussel, Tristan Tzara, André Breton, Jean Arp, Max Ernst, Victor Brauner et d'autres poètes ou peintres, elles échappent toutefois aux classifications ordinaires.

Par ailleurs, des catégories comme *trans-/national, mono-/plurilingue, uni-/multiculturel* ne réussissent guère à saisir la spécificité de cet artiste aux talents extraordinaires et à l'esprit rebelle. Il est également réducteur de ramener le caractère singulier des inventions de Luca à la démarche du bégaiement telle qu'elle a été décrite par Gilles Deleuze. L'œuvre de Luca est beaucoup plus variée et riche et elle témoigne d'une incroyable capacité et volonté de renouvellement.[18] Par ailleurs, nous devrions prendre en considération – mais le cadre limité de cet article ne nous permet pas de le faire – les cubomanies de Ghérasim Luca, ces fameux travaux plastiques qu'il réalise parallèlement à sa création poétique.[19]

L'art de Ghérasim Luca

Très nombreuses sont les analyses conduites sur la nature inaccoutumée du langage de Ghérasim Luca et la visée révolutionnaire de ses poèmes, essais et manifestes.[20] Aussi éviterai-je de répéter ces descriptions et les commentaires, souvent pertinents, sur les procédures de permutation, de variation continue

18 Pour se rendre compte de la diversité de cette production, on consultera les recueils *La Proie s'ombre* et *La Paupière philosophale*, publiés tous deux aux Éditions Corti, en 1998 et 2016.

19 À propos des cubomanies, voir Sybille Orlandi, « Il y a quelqu'un là-dedans ? Les cubomanies de Ghérasim Luca, une déconstruction du sujet moderne », in : Jouanny et Le Corre 2016 : 323–331.

20 On trouvera une bonne introduction au programme du groupe surréaliste de Bucarest et des extraits de leurs textes-manifestes dans *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine* par Pop 2006.

et autres substitutions.[21] En revanche, j'aimerais insister sur le fait que Luca n'a cessé de problématiser les expériences-limites les plus différentes. Quels que soient leurs lieux de manifestation et leurs effets, les limites sont le phénomène-clé avec et contre lequel Luca a vécu, écrit, dit et scandé ses œuvres. Dans le but de mettre en relief son travail sur les limites – sur les limitations et les délimitations – je me référerai au récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir*, réalisé en 1988 par Raoul Sangla.[22]

Sous le titre « Héros-limite » (paru déjà en 1953), Luca récite, à sa façon inimitable, un discours qui commence ainsi :

> ‹ La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie › étonne, étonne et et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de 16 aubes et jets, de 16 objets contre, contre la, contre la mort ou, pour mieux dire, pour la mort de la mort ou pour contre, contre, contrôlez-là oui c'est mon avis, contre la, oui contre la vie sept, c'est à, c'est-à-dire pour, pour une vie dans vidant, vidant, dans le vidant vide et vidé, la vie dans, dans, pour une vie dans la vie.

D'entrée de jeu, les limites entre les mots, entre les unités lexicales, sont franchies par le rapprochement opéré sur le plan des signifiants, visuels et auditifs.[23] Cependant, les associations, notamment les effets d'homophonie, accentués par une scansion « bégayante » qui détache et, tout ensemble, rattache les composantes sonores de la langue, peuvent impliquer différentes grandeurs linguistiques : des lexèmes, mais aussi des lettres, des syllabes ou des syntagmes plus longs. L'étrange diction de Ghérasim Luca nous sensibilise aux traits qui caractérisent aussi bien les unités du plan de l'expression (phonèmes et graphèmes) que celles du contenu (monèmes, morphèmes grammaticaux). Nous sommes surpris par l'audacieuse exploration de relations de proximité phonologiques, morphologiques et sémantiques, révélées par une méthode qui

21 Voir, en fin d'article, les références bibliographiques.

22 Voir *supra* la note 13.

23 Pour la terminologie employée dans ce passage, voir A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

désarticule et réarticule continuellement les deux plans. Entraînés dans un « jeu métamorphique inouï [24]», nous expérimentons un mouvement oscillatoire qui affecte le lien entre le signifiant et le signifié de telle sorte qu'il n'arrête pas de se briser, de se rompre, pour se rétablir ensuite sous des formes inattendues.

Le discours de Luca avance en tâtonnant, scrutant les potentialités de la matière langagière qu'il découvre par la dissolution des barrières linguistiques et thématiques. En déplaçant, voire en abolissant les limites entre les unités graphiques et sonores, entre les catégories logiques et les notions conventionnelles – telles que proposition, nom, verbe, préposition, préfixe, désinence etc. – il crée une langue qui autogénère les éléments nécessaires à son fonctionnement. Les récitals développent le pouvoir de signification que les composantes de la langue – connues ou étrangement démembrées – contiennent en puissance. Dès lors, nous entendons des mots dans des mots, nous lisons des signes dans des signes et participons à la naissance d'une manière de dire et de signifier notre rapport au monde et à autrui qui pénètre tout notre corps, tout notre esprit. Que les éléments s'emboîtent et glissent les uns dans les autres ou qu'ils se séparent et se fragmentent, ils nous surprennent et nous obligent à percevoir et à apprendre, dans la langue française, un nouvel idiome. Véritable indicateur de lecture, le titre « Héros-limite » annonce la porosité des frontières : nous discernons l'affinité inclusive de *héros – éros – zéro* et d'emblée, nous sommes engagés dans l'enchaînement extraordinaire du discours de Luca.

Contrairement à Tristan Tzara et à André Breton, avec qui il partage bien des pratiques artistiques et des revendications chères aux mouvements d'avant-garde, Ghérasim Luca ne recourt pas systématiquement au hasard comme méthode de création. Lorsqu'il taille dans la substance langagière, il ne procède pas à la manière de Tzara qui recommande dans la « recette », devenue célèbre, « Pour faire un poème dadaïste » :

> Prenez un journal. / Prenez des ciseaux. / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure

24 Martin 2019 : 3.

> l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'imcomprise du vulgaire. [25]

L'ordre dans lequel Luca réagence les morceaux découpés est loin d'être aléatoire. Il est soucieux de produire des sonorités surprenantes et des parallélismes sémantiques en parcourant la polysémie virtuelle des mots ou énoncés. Bien qu'il ne suive pas des règles et des contraintes – poétiques, rhétoriques, grammaticales – qui soient préconçues, il ne s'abandonne pas pour autant à des choix arbitraires. Sa démarche le conduit à dégager des ambiguïtés lexicales et syntaxiques, logées au plus profond de la langue et de sa mise en circulation.[26]

Or, c'est grâce au brouillage des limites entre les composantes linguistiques que d'insoupçonnées significations commencent à jaillir : nous percevons alors – comme au début de *Héros-limite* – la proximité entre les réalités existentielles que sont la mort et la vie, la vie et le vide ou, dans d'autres textes, la terreur et l'erreur. En jouant sur le sens opposé des prépositions « pour » et « contre », Luca sonde des territoires auxquels la psychanalyse, en premier lieu Sigmund Freud, s'est aussi intéressée.[27] Dans le but de supprimer les nombreuses entraves à un processus créateur fécond, il cherche à libérer, aussi bien le désir érotique, inhérent aux images et représentations poétiques, qu'une pensée vivante et violente, rebelle aux idées apprivoisées. Pour y arriver, il instaure un contact sensoriel avec son public qui passe par tous les organes – les oreilles, les yeux, la langue, la peau.

25 Tristan Tzara, *Dada est tatou. Tout est dada*, 1996 : 228–229 (publiée la première fois dans *Littérature*, n° 15, juillet 1920).

26 Ceci n'exclut pas que Ghérasim Luca joue, lui aussi, avec des effets contingents ; néanmoins il se tient à une certaine distance de ses prédécesseurs en parodiant leur pratique du hasard comme dans le texte qui accompagna l'exposition de ses cubomanies à Bucarest en 1945 ; voir Orlandi 2016 : 324.

27 À ce sujet, voir l'article de Pierrick Brient, « L'insistance sur l'homophonie chez Ghérasim Luca : création poétique et association libre », *Érès*, « Le Coq-héron », n° 189, 2007 : 59–64.

S'oraliser[28] et se théâtraliser

À partir des années 60, alors que les néo-avant-gardes multiplient les performances et les *happenings*, Ghérasim Luca éprouve aussi le besoin de se rapprocher du public, de dépasser l'écrit et d'élargir l'espace de création en recourant aux signes – images, paroles, gestes, mouvements – les plus divers. Les récitals permettent à Luca d'incarner sa poésie, de toucher les spectateurs par un événement qui dramatise l'écrit et fait vibrer les paroles dans la voix, le corps et l'espace de ceux et celles qui y participent. Le discours poétique franchit les limites du verbal et s'intègre d'autres modes d'expression, tant visuels que sonores. Ghérasim Luca se présente sur différentes scènes de théâtre et à l'occasion de nombreux festivals.[29] Cependant, il n'adhère à aucun mouvement – ni à la poésie sonore ni à la poésie-action – et semble préférer les séances artistiques où il est seul sur le plateau. De ces expériences et spectacles, nous retiendrons le caractère essentiellement polyphonique et le fait qu'ils supposent la rencontre de différents *média* (télévision, radio, représentation dramatique).

Transformée en action théâtrale, la poésie de Luca se produit, dans les années 70–80, non seulement à Paris et dans d'autres villes de France, mais aussi à New York, à Oslo, à Genève. Sa voix conquiert donc un public qui n'est pas forcément francophone. Grâce aux procédés qui tendent à déstructurer tous les niveaux de langue – paronomases, répétitions et saturations lexicales, altérations morphologiques, déchaînements sonores, théâtralisation de la parole, etc. – la réception des essais et poèmes de Luca ne présuppose pas la connaissance d'une langue particulière. Que l'on connaisse ou non le français, le roumain, l'allemand, peu importe. L'accès aux productions de Luca se fait par le biais du corps, des affects, des perceptions préréflexives. Nous assistons à l'émergence et à la formation d'une langue inédite qui naît, se développe et disparaît, toujours à nouveau, sous nos yeux, dans nos oreilles, à travers toutes nos expériences sensorielles. Créateur d'une langue-art, d'un art de langue, qui n'est qu'à lui et qui, simultanément, parle à tout le monde à condition, toutefois, que l'on

28 Le terme appartient au vocabulaire personnel de Ghérasim Luca.

29 Cf. l'étude de Charlène Clonts, *Ghérasim Luca : Texte, image, son*, Peter Lang, 2020, notamment le chap. 4 « Pour une *médiopoétique* ».

accepte des modes d'interaction et de communication totalement affranchis des attentes et connaissances acquises.

Ghérasim Luca libère une langue qui n'appartient à aucune nation, à aucune famille linguistique, à aucune aire culturelle. Dans sa radicale nouveauté, cette langue attire et repousse, fascine mais limite toutefois le nombre des récepteurs. Force nous est d'accepter qu'en dehors des milieux artistiques d'avant-garde, l'œuvre de Luca – et cela regarde aussi bien le volet pictural (je pense aux *cubomanies*) que le volet verbal (à propos duquel Luca préfère la dénomination générique *ontophonies*) – est restée moins connue que celles d'André Breton, de Jean Arp ou d'Eugène Ionesco, pour ne citer que quelques-uns de ses collègues artistes. Certes, Luca a contribué à l'évolution de l'art moderne durant le XXe siècle. Néanmoins, il ne nous faut pas exagérer l'influence qu'il a pu exercer. L'étrangeté de sa pratique créative et le statut absolu de ses exigences esthétiques l'ont amené à se déplacer vers un *ailleurs* difficilement accessible à autrui.[30]

En conclusion, j'aimerais insister sur le fait que le langage poétique de Ghérasim Luca se soustrait, dans sa singularité irréductible, aux catégories scientifiques auxquelles nous recourons quand il s'agit de décrire et de commenter les œuvres d'auteurs qui sont bi- ou plurilingues et qui n'appartiennent pas à une seule nation ou culture. Les récentes études sur le multilinguisme littéraire ou l'écriture translingue proposent des concepts et des outils d'analyse qui ne parviennent pas à saisir, de façon satisfaisante, une production artistique qui s'actualise en-deçà ou par-delà les identités nationales, culturelles, linguistiques. Afin d'échapper aux innombrables formes de domination langagières et aux rapports d'hégémonie politiques et culturels, Luca s'est lancé dans une quête de défamiliarisation et de déterritorialisation radicales, faisant sienne une pratique d'étrangéisation – tant esthétique qu'existentielle.

30 La manière dont Eugen Coșeriu conçoit la poésie – pour lui, celle-ci correspond au langage dans sa plénitude, jouissant d'un statut absolu, autonome, non orienté vers autrui – me paraît offrir un cadre théorique intéressant à la description de l'œuvre de Luca.

Bibliographie

Luca, Ghérasim (1962) : Bibliothèque littéraire « Jacques Doucet », Paris : Fonds Ghérasim

Luca. *Carnets*, Manuscrit.

Luca, Ghérasim (1984). *Théâtre de bouche*. Paris : *Criapl'e.*

Luca, Ghérasim (1985) : *Héros-limite* Paris : José Corti.

Luca, Ghérasim (1987). *Théâtre de bouche*. Paris : José Corti.

Luca, Ghérasim (1998) : *La Proie s'ombre*. Paris : José Corti.

Luca, Ghérasim (2001) : *Héros-limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et *Paralipomènes*. préf. A. Velter. Paris : Gallimard.

Luca, Ghérasim (2008) : *Comment s'en sortir sans sortir*. France : Raoul Sangla/José Corti, 2008. DVD.

Luca, Ghérasim (2016) : *La Paupière philosophale*. Paris : José Corti.

Benveniste, Émile (1974) : *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, vol. 2, chap. V « L'appareil formel de l'énonciation ».

Brient, Pierrick (2007) : « L'insistance sur l'homophonie chez Ghérasim Luca : création poétique et association libre », *Érès*, « Le Coq-héron », n° 189, 59–64.

Carlat, Dominique (1998) : *Ghérasim Luca l'intempestif*, Paris : José Corti.

Clonts Charlène (2020) : *Ghérasim Luca : Texte, image, son*, Frankfurt a. M, etc. : Peter Lang.

Coseriu, Eugenio (1962) : « Sistema, norma y habla ». In : *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios* (*Sistema, norma y habla – Forma y substancia en los sonidos del lenguaje – Logicismo y antilogicismo en la gramática – El plural en los nombres propios – Determinación y entorno*), Madrid : Gredos.

Crohmălniceanu, Ovid S. (2001): *Evreii în mişcarea de avangardă românească*, Bucureşti : Editura Hasefer.

Deleuze, Gilles (1993) : *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit.

Greimas, Algirdas Julien ; Courtés, Joseph (1979) : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette.

Hunkeler, Thomas dir. (2014), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris : Classiques Garnier.

Martin, Serge (2019) : « Avec Ghérasim Luca (1913–1994), extension du domaine des apatrides ». In : *Modern Languages Open*, 2019 (1) Art. 15, 1–10.

Manucu, Nicole (2014): *De Tristan Tzara à Ghérasim Luca. Impulsions des modernités roumaines au sein de l'avant-garde européenne*, Paris : Honoré Champion.

Martin, Serge (2018) : *Ghérasim Luca, une voix inflammable*, Saint-Benoit-du-Sault : Tarabuste.

Morar, Ovidiu (2018) : « Cosmopolites, Deracinated, *étranjuifs* : Romanian Jews in the International Avant-Garde ». In : Romanian Literature as World Literature, Bloomsbury, 175–193.

Orlandi, Sybille (2016) : « Il y a quelqu'un là-dedans ? Les cubomanies de Ghérasim Luca, une déconstruction du sujet moderne ». In : Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), *Les Intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 323–331.

Pop, Ion, ed. (2006) : *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine* par Ion Pop, Paris : Maurice Nadeau/EST-Samuel Tastet Editeur.

Raileanu, Petre (2004) : *Ghérasim Luca*, Paris : Oxus, « Les Roumains de Paris ».

Torlini, Yannick (2011) : *Ghérasim Luca, le poète de la voix : ontologie et érotisme*, Paris : L'Harmattan.

Tzara, Tristan (1996) : *Dada est tatou. Tout est dada*, Paris : GF-Flammarion.

Gundel Große*

Wege eines Textes

Einige Bemerkungen zu Carmen-Francesca Bancius *Ein Land voller Helden*

Within the focus of transculturality, this paper examines the novel Ein Land voller Helden by Carmen-Francesca Banciu. The novel was published in Romania in 1998 with the title O zi fără președinte. During the translation into German (2000), the author herself modified the text in several ways. In 2019, the German version of the novel was translated back into Romanian by Ana Mureșanu, and here again Carmen-Francesca Banciu revised the translation and made changes to the text. At the same time, Banciu participated in an international theatre project that traced both her biography and her texts. From this, a play was developed, in which the author plays herself. The play is also called A Land Full Of Heroes.

Transkulturalität, Carmen-Francesca Banciu, Übersetzung, Theaterprojekt, Emergenz

transculturality, Carmen-Francesca Banciu, translation, theatre project, emergence

Die Idee für diesen Beitrag erwuchs aus der thematischen Verankerung der rumänistischen Sektion des Deutschen Romanistentags im Jahr 2021, deren Ansinnen lautete, das Potenzial der Rumänistik für eine transnationale, komparatistisch ausgerichtete Romanistik herauszustellen. Es ging u.a. darum, die vielfältige Einbettung der rumänischen Literaturen herauszuarbeiten. Gerade mit dem zweiten Aspekt wird sich der folgende Beitrag befassen.

* Romanisches Seminar, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Die Untersuchung ist im theoretischen Ansatz der Transkulturalität verankert, wobei sich hier ausschließlich auf die Überlegungen des Sprachwissenschaftlers Jürgen Erfurt bezogen wird. Jürgen Erfurt hat zu Beginn des Jahres 2021 die Untersuchung *Transkulturalität. Prozesse und Perspektiven* veröffentlicht.[1] Sie ist aus seiner jahrelangen Beschäftigung mit den ganz unterschiedlichen Facetten der Transkulturalität im Rahmen des viersprachigen Masterstudiengangs „Moving Cultures" der Frankfurter Universität hervorgegangen. In der genannten Arbeit betrachtet er das „Forschungsfeld der Transkulturalität aus einer kulturwissenschaftlichen und philologischen Perspektive". (Erfurt 2021: 29) Erfurt legt hier im Grunde eine Synthese vor, die alle bisherigen Theorien kritisch und konstruktiv reflektiert und aus denen heraus er versucht, wesentliche Phänomene von Transkulturalität zu kategorisieren und zu beschreiben.

Translatio als transkultureller Prozess in der Definition von Jürgen Erfurt

Aus der umfangreichen Definition, mit der Erfurt Transkulturalität beschreibt, sollen hier vier zentrale Punkte aufgeführt werden, die für die nachfolgenden Betrachtungen von Interesse sind.

Erfurts Begriff der Transkulturalität fasst ein wissenschaftliches Konzept, das „auf das Verständnis der kulturellen Dynamiken in Gegenwart und Vergangenheit ausgerichtet [ist – GG]." (Ebd.: 101) Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass sich „Gemeinschaften wie Individuen mit ihren Sprachen, Literaturen, Medien und anderen kulturellen Manifestationen nicht in ethnisch abgeschlossenen, sprachlich homogenen und territorial abgegrenzten

1 Erfurt ist emeritierter Romanist, der vor allem an der Universität Frankfurt a.M. tätig war. Er hat sich insbesondere mit Mehrsprachigkeit und Migration beschäftigt, aber durchaus auch mit rumänistischen Fragestellungen. Er wurde 1987 mit einer Arbeit zur rumänischen Sprache im 19. Jahrhundert promoviert: *Der politisch-soziale Wortschatz im Rumänischen um die Zeit der Vereinigung der Fürstentümer Moldau und Walachei (1856–1861)*, Dissertation A, Karl-Marx-Universität Leipzig, Sektion Theoretische und Angewandte Sprachwissenschaft, masch.-schr., Leipzig 1981, vervielf., 207 S. + 13 S. Glossar.

Räumen konstituieren und bewegen, sondern sie grenzüberschreitend mit anderen Gemeinschaften und Individuen verflochten sind.“ (Ebd.) Voraussetzung für Verflechtungen sind Migration und Mobilität von Akteuren. Von zentraler Bedeutung sind für Erfurt dabei die „neuen Formen und Praktiken“, die durch die vielgestaltigen Verflechtungen hervorgebracht werden. (Ebd., 102) Das Ergebnis, also die Hervorbringung neuer Formen, fasst Erfurt unter dem Begriff der *Emergenz.*

Innerhalb dieses hier äußerst knapp zusammengefassten Rahmens zeigt Erfurt einzelne Bereiche transkultureller Forschung. Dabei thematisiert er auch den Bereich, der unter dem Oberbegriff der *Translatio* erfasst wird. Es geht hier um Prozesse, „die heutzutage oft mit Transfer, insbesondere Kulturtransfer, mit Übersetzung, Übertragung, Translation oder auch Transformation bezeichnet werden.“ (Ebd.: 193) Dabei ist zu bemerken, dass Erfurt diese Begriffe in ihren weitestmöglichen Dimensionen versteht, innerhalb derer die vorliegende Untersuchung zwangsläufig nur einen abgegrenzten Teilbereich bildet. Dennoch fügt sie sich in das Feld transkultureller Forschung insofern ein, als dass sie grundlegende Voraussetzungen erfüllt, die im Verständnis von Jürgen Erfurt nötig sind, um überhaupt von Transkulturalität zu sprechen.

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen sein, dass sich der vorliegende Beitrag in erster Linie als Impuls zu weitergehenden Untersuchungen versteht und nicht den Anspruch erhebt, die hier aufgezeigten Themen erschöpfend auszuloten.

Carmen-Francesca Banciu – biographische und bibliografische Hintergründe

Carmen-Francesca Banciu wird nicht selten als transnationale oder transkulturelle Schriftstellerin bezeichnet (vgl. z.B. Klettenhammer 2021: 69 sowie Buciuman 2012: 38). Dazu tragen ganz wesentlich sowohl ihre Herkunft aus einem multikulturellen Raum, dem rumänischen Banat, bei, als auch ihre Migration nach Deutschland 1990 sowie ihre Entscheidung dafür, ihre Texte ab 1997 auf Deutsch zu verfassen.

Carmen-Francesca Banciu debütierte im Jahr 1984 in Rumänien mit dem Erzählband *Manual de întrebări.*[2] 1985 wurde ihr von der Stadt Arnsberg für die Erzählung *Das strahlende Ghetto* ein Preis im Rahmen des Programms „Europäische Kurzprosa“[3] verliehen. Daraufhin wurde sie in Rumänien für 5 Jahre mit Publikationsverbot belegt. 1990 kam sie mit einem DAAD-Stipendium im Rahmen des Berliner Künstlerprogramms nach Berlin und lebt seitdem dort. Zunächst wurden zwei ihrer Erzählbände[4] ins Deutsche übersetzt, ehe sie sich mit dem Roman *Vaterflucht* 1997 als deutschsprachige Autorin etablierte. Alle nachfolgenden Bücher verfasste sie auf Deutsch.

Der Roman *Vaterflucht* bildet zusammen mit den Texten *Das Lied der traurigen Mutter* (2007) und *Lebt wohl, Ihr Genossen und Geliebten* (2018) die *Trilogie der Optimisten*. In dieser Trilogie setzt sich die Protagonistin Maria-Maria mit ihrer Kindheit im kommunistischen Rumänien und im Zusammenhang damit auch mit ihren Eltern auseinander. Die Trilogie wurde in der Rezeption als stark autobiografisch geprägter Text besprochen (vgl. z.B. Buciuman 2012, 37 und Tanțău 2018, 111 f.) Ausgangspunkt vieler Überlegungen bezüglich der autobiografischen Anteile in den Texten von Banciu liefert dabei ein Interview, das Iulia Dondorici für die rumänische Literaturzeitschrift *Observator cultural* 2008 geführt hatte (Verweis in der Bibliografie) und in dem sie die Autorin unter anderem zum Verhältnis von Autobiografischem und Fiktivem in ihrem Werk befragte. Ganz grundlegend ist im Übrigen zu bemerken, dass zu dieser Trilogie neben Rezensionen (z.B. Pfeifer 2007, 2018) auch eine Reihe wissenschaftlicher, insbesondere germanistischer, Untersuchungen vorgenommen wurden. (s.o., aber auch: Buciuman 2019). Das ist insofern bemerkenswert, als dass zu dem Text, über den im Folgenden zu sprechen sein wird, deutlich weniger Beiträge oder auch Rezensionen erschienen sind. Darauf wird an geeigneter Stelle zurückgekommen.

---

2 Übersetzt als *Filuteks Handbuch der Fragen*.

3 Zwischen 1969 und 1994 fand in Neheim-Hüsten, später in Arnsberg das Internationale Kurzgeschichtenkolloquium statt. Dort wurden ein deutscher und ein internationaler Kurzgeschichtenpreis verliehen.

4 1992: *Fenster in Flammen* in der Übersetzung von Rolf Bossert und Ernest Wichner; 1995: *Filuteks Handbuch der Fragen,* übersetzt von Georg Aescht.

Banciu hat im Jahr 2015 eine Zusammenarbeit mit dem Verlag PalmArt-Press begonnen, die sich als fruchtbar herausgestellt hat. Hier wurden nicht nur alle ihre Bücher neu aufgelegt, sondern auch von verschiedenen Übersetzerinnen ins Englische übersetzt. Überhaupt hat sich Banciu einen eigenen Platz innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur erschrieben.

Nachfolgend soll es in erster Linie um den Roman *Ein Land voller Helden* gehen. Dieser Text hat im Laufe dreier Übersetzungsprozesse mehrere Wandlungen erlebt. Eine grundlegende Besonderheit besteht darin, dass die Autorin selbst immer wieder bearbeitend in den Text eingegriffen hat. Diesen Veränderungen soll zunächst nachgegangen werden, ehe im zweiten Teil dargelegt wird, welchen weiteren Weg der Text zurückgelegt hat und inwieweit dieser Prozess als „transkulturell" bezeichnet werden kann.

Die Urfassung des Romans

Der Roman erschien 1998 in Rumänien im Verlag *Fundația Culturală Română* und trug den Titel *O zi fără președinte* [*Ein Tag ohne Präsident*].

Paraphrase

Erzähler ist der Journalist Radu Josif. Er zeichnet in unterschiedlichen Situationen vor und nach dem politischen Umbruch auf einem Aufnahmegerät die Stimmen seiner acht Freunde (Ilina, Maria-Maria, Sandra, Artur, Maxim, Augustin, Toma und Valer) auf und spielt sie quasi in jedem Kapitel ab. Er möchte dabei herausfinden, was der politische Umbruch 1989 in Rumänien nun war: „Kitsch, Putsch, Krieg oder Revolution?"[5] (Banciu 1998: 6). Über den Romanverlauf erfährt der Leser ganz unterschiedlich gelagerte Ausschnitte aus dem Leben der einzelnen Protagonisten und den jeweils individuellen Blick auf die Revolutionswirren.

Letztlich erweist sich der Text als eine Suche nach der eigentlichen Bedeutung der historischen Stunde, wenn man es so formulieren möchte. Jede Figur

5 A fost kitsch, putch, război sau revoluție?

hinterfragt im Romanverlauf zudem ihr eigenes Ich, das im Angesicht der neuen historischen Bedingungen völlig in Frage gestellt wird. Damit zusammen hängt die Erinnerung an und auch Reflektion von Begebenheiten aus der unmittelbaren Vergangenheit der Figuren. Kritisch hinterfragen die Figuren die ihnen eingetrichterte Ideologie, die zu „Sprachlosigkeit“ [muțenie] und zur „Hurerei der Wörter“ [prostituarea cuvintelor] geführt hat, wie es Toma in seinem Brief thematisiert. (Banciu 1998: 8)

Zum Romantitel

Der „Tag ohne Präsident“ ist auf der symbolischen Ebene der Tag, an dem sich im Dezember 1989 das Land gegen den Präsidenten und für die Revolution entschied. Konkret weilte der Präsident (an keiner Stelle im Text wird Ceaușescus Name genannt) an diesem Tag im Iran und sein Name fand für diesen einen Tag im öffentlichen Leben keine Erwähnung. Wenige Stunden nach seiner Rückkehr brach auch in Bukarest die Revolution aus.

Das Syntagma „ein Tag ohne Präsident“ durchzieht den gesamten Roman. So taucht es z.B. allein in Kapitel 17 mehrfach auf.

Zudem gibt es ein ganz eigenes, nicht nummeriertes Kapitel im Roman, das ebenfalls diesen Titel trägt: *O zi fără președinte*. Es befindet sich zwischen Kapitel 17 und 18 und schildert, wie der Tod von Präsident Gheorghe Gheorghiu-Dej in der Familie der Figur Artur Ionescu aufgenommen worden war. Die völlig exaltierte Trauer des Vaters wich alsbald seiner Freude über den neuen Präsidenten, so erinnert sich Artur. Die Namen der Präsidenten werden hier übrigens auch hier nicht genannt, sondern erschließen sich nur aus dem Kontext, soweit der Leser diesen kennt. (Vgl. ebd.: 71).

Somit erhält der Titel des Romans eine doppelte Bedeutung. *Der Tag ohne Präsident* war zum einen der Tag, als der Präsident im Dezember 1989 im Iran weilte und das Land mit ihm abrechnete. Aber es ist zugleich der Tag, an dem sein Vorgänger Gheorghe Gheorghiu-Dej gestorben war und für einen Moment das öffentliche Leben stillstand. Beide Tage markieren damit Beginn und Ende der Amtszeit des Präsidenten, die zugleich Tage der Umbrüche mit all ihren Konsequenzen für die Protagonisten des Romans waren. Das recurrent verwendete Syntagma etwas von einer Zauberformel,

mit der sich die Figuren des Romans von der obsessiven Omnipräsenz des Präsidenten selbst heilen.

Zur Struktur des Textes

Der Roman ist ein künstlerisch sehr anspruchsvoller Text. Die verschiedenen Stimmen der Figuren werden mit ihren jeweiligen Berichten nur an wenigen Stellen eingeführt; oft stellt sich erst im Vorgang der Lektüre heraus, wer gerade spricht. Dieser Umgang mit den Stimmen verleiht dem Roman eine starke Oralität. Die Stimmen sind quasi zu hören. Das bringt eine spezifische Intensität mit sich, verlangt der Leserschaft jedoch auch die Bereitschaft ab, sich darauf einzulassen. In Bezug auf die hier angesprochene Oralität des Textes ist vielleicht interessant, dass die Autorin selbst darauf hinweist, dass manche ihrer Texte als „bühnenreif" angesehen wurden, insbesondere der letzte Teil ihrer Trilogie. [Vgl.: Banciu 2020: 191]

Diese Oralität wird verstärkt durch ein eindrucksvolles Spiel mit der Phraseologie. Sätze werden quasi auseinandergenommen. Oft entstehen Ein-Wort-Sätze. Das schafft zum einen den Eindruck eines sprechsprachlichen Zögerns, offenbart aber mitunter auch eine zusätzliche Logik, die entweder auf die Bedeutungsebene des einzelnen Wortes (so zum Beispiel mit Blick auf die Konstruktion der rumänischen Zahlwörter, siehe weiter unten) abzielt oder aber auf die gesamte Phraseologie. Denn derart in ihre Einzelteile zerlegt, wird die Erwartungshaltung bei der Lektüre teilweise in eine andere Richtung gelenkt, als der Schluss der Phrase offenbart. Zur Illustration sei folgendes Beispiel genannt: „Aber ich habe bis jetzt niemandem gesagt. Dass. Ein Lebensjahr. Ein Jahr hätte ich gegeben. […] Ein Jahr meines Lebens. Damit er. Der große Mann. Der Präsident. Ins Leben zurückkehren kann."[6] (Banciu 1998: 69)

Auch mit der Nummerierung der Kapitel wird in diesem Sinne umgegangen. Alle zweistelligen Zahlwörter werden entgegen der rumänischen Orthografie auseinander geschrieben. So heißt also z.B. das Kapitel 15 „Cinci

6 Dar nimănui nu i-am spus pînă acum. Că. Un an de viață. Un an aș fi dat. […] Un an din viața mea. Pentru ca el. Marele om. Președintele. Să se poată întoarce la viață.

spre zece“, wörtlich: „Fünf auf zehn“, wodurch die Struktur der rumänischen Zahlwörter sichtbar wird.

Dieser kreative Umgang mit den Wörtern entspricht auch einem der Themen des Romans: dem Verlust und Neufinden der Wörter, der Phraseologie bzw. ganz generell der Sprache. Dahinter verbirgt sich ein Symbol für den Aufbruch in eine neue Zeit, die mit dem alten System abrechnet und entsprechend in eine neue Sprache erst hineinfinden muss. Thematisiert wird von den Figuren die erlebte Verrohung der Wörter durch ihren Dienst für die Ausformulierung der sozialistischen Ideologie. Im Zeichen der neuen Zeit ist es den Figuren möglich, die Wörter neu zu betrachten. So heißt es an einer Stelle: „Wir sind von Wörtern besessen. Sie verfolgen uns bis in den Schlaf. […] Das Wiederfinden der verlorenen Wörter. Der vergessenen. Gestohlenen. Verbotenen. Geopferten.“[7] (Ebd.: 18) Insofern kann auch das Zerlegen der Zahlwörter als Prozess gedeutet werden, in welchem alles hinterfragt und auf seinen Ausgangspunkt zurückgeführt wird.

Bemerkenswert ist in diesem rumänischen Text, dass die Kapitel 4, 5, 8 und 9 mit Untertiteln versehen sind, aus denen hervorgeht, wer gerade spricht. So heißt es z.B. in Kapitel 9: „Neun. Mittwoch. Radu Iosif sagt.“[8] Wenig später folgen die Teilüberschriften „Donnerstag“ und noch etwas später „Samstag“ und „Sonntag“.[9] (Ebd.: 28–34) Sonderbar ist das insofern, als im weiteren Romanverlauf an keiner Stelle mehr in dieser Weise deutlich gemacht wird, wer gerade wann spricht. Die Funktion dieser Untertitel bleibt demzufolge undeutlich.

Zuletzt soll eine weitere Auffälligkeit erwähnt werden. Der Roman besteht zwar aus 51 Kapiteln, aber das Kapitel 49 existiert nicht. Das Kapitel 48 endet mit der Evokation der Schießerei bei den Demonstrationen in Bukarest und mit einem Satz in Klammern, der in Übersetzung lautet: „Ein Punkt, der das unendliche Ganze enthält.“[10](Vgl. ebd.: 159) Das fehlende Kapitel 49 könnte

7 Sîntem obsedați de cuvinte. Ne urmăresc până în somn. […] Regăsirea cuvintelor pierdute. Uitate. Furate. Interzise. Sacrificate.

8 Nouă. Miercuri. Radu Iosif spune.

9 Joi. Sâmbătă. Duminică.

10 Un punct care conține întregul infinit.

in diesem Sinne als Schweigeminute auf die geschilderte Grausamkeit von Kapitel 48 verstanden werden.

Die ins Deutsche übersetzte Fassung

Georg Aescht übersetzte den Roman ins Deutsche, das Buch erschien im Jahr 2000 im Verlag Ullstein. Auf Deutsch heißt dieser Roman *Ein Land voller Helden*. Interessant ist, dass Banciu während der Übersetzungsarbeit selbst den Text modifizierte. Das heißt, dass der Roman keine direkte Übersetzung des rumänischen Originals, sondern eine überarbeitete Fassung darstellt. Darauf wird auf der Titelseite mit den Worten hingewiesen: „Überarbeitete Fassung auf der Grundlage der Übersetzung aus dem Rumänischen von Georg Aescht". Nachfolgend soll untersucht werden, welche Veränderungen beim Übersetzungsprozess vorgenommen wurden.

Der Titel

Die augenfälligste Änderung besteht in der Entscheidung für einen anderen Titel. Wie dargelegt, war der Tag ohne den Präsidenten der Tag der Zeitenwende in Rumänien. Die Macht und die Bedeutung des damaligen rumänischen Präsident Ceaușescu seien mit dem Status eines deutschen Präsidenten nicht vergleichbar, wie Banciu in einer privaten Äußerung formulierte, sodass dieser Titel für das deutsche Lesepublikum nicht dieselbe emotionale Bedeutung transportiere.

Die Entscheidung für den Titel *Ein Land voller Helden* ist treffend aus dem Text heraus entwickelt worden. Denn ebenso, wie der Roman immer wieder die Frage umkreist, welche Bedeutung dem Tag ohne den Präsidenten zuzumessen ist, geht es zugleich um die Frage, ob hier überhaupt – und wenn ja, wer genau – eine Person als ein „Held" bezeichnet werden kann. Den Begriff „Held" führt Radu Iosif gleich zu Beginn des Textes, in der Motivation seines Tuns ein. Er sagt: „Jetzt unternehme ich auf eigene Faust eine Recherche. Dabei geht es mir um jenen Tag, um den Moment Null und seine verborgenen Helden. Jene, die in einem anonymen Knäuel. In einem Schwarm. Aufbegehrt und gemeinsam

widerstanden haben." (Banciu 2000: 6) Für Radu also sind diese Oppositionellen Helden. Für Sandra hingegen sind diejenigen „Helden des Tages. Die wir und solche wie wir. […] Auf die Bühne gehievt haben." (Ebd.: 49) Ilina wiederum bemerkt, dass sich plötzlich „alle ahnungslos. Mutig. Gerecht und revolutionär." präsentieren. (Ebd.: 83)

Über den Romanverlauf wird letztlich deutlich, dass die einzelnen Figuren der Interpretation des Heldenbegriffs ganz unterschiedlich gegenüberstehen, ihn aber durchaus ernsthaft umkreisen. Keine von ihnen verwendet dabei diesen Begriff in seiner ideologischen, eindimensionalen Konnotation. Aber der Impuls, genau diesen Begriff zu umkreisen, hat sicherlich mit der Herkunft der Figuren aus dem ideologischen Rahmen sozialistischer Doktrin zu tun.

Im deutschen Sprachgebrauch ist die alltägliche Verwendung des Begriffs „Held" allenfalls eine ironische. Der Duden verweist darauf, dass ein „Held" entweder eine tapfere Figur aus der Mythen- und Sagenwelt ist oder aber eine Person, die sich tatsächlich mit „Unerschrockenheit und Mut einer schweren Aufgabe stellt, eine ungewöhnliche Tat vollbringt, die ihr Bewunderung einträgt". Dazu gehört auch eine unter Beweis gestellte Tapferkeit in Kriegen. Der Duden verweist zudem auf die Bedeutung des Wortes in der DDR, als mit dem „Held(en) der Arbeit" auf gesellschaftlich relevante Leistungen abgehoben wurde. (Vgl. Duden, Lemma *Held*)

In jedem Fall ist der Begriff „Held" im Deutschen mit einem gewissen Pathos verbunden und geht mit einer bestimmten Rhetorik einher. In der Übertreibung der Aussage, ein Land sei „voller Helden", wird die Ironie letztlich noch spürbarer, denn in der Natur des Helden liegt eine gewisse Auserwähltheit. Es kann folglich nicht so viele „Helden" geben, dass ein Land damit „voll" wäre. Zugleich könnte dieser Begrifflichkeit in ironischer Weise darauf anspielen, dass sich nach 1989 in Rumänien viele Menschen als „Revolutionäre" betrachtet und eine Bescheinigung der „legitimație de revoluționar" [Anerkennung des Status eines Revolutionärs] beantragt haben. Auf diese Deutung zielt letztlich die Bemerkung der Figur Ilina ab.

Auch der Umgang mit den Kapitelüberschriften ist in der deutschen Übersetzung verändert. Denn hier werden die Kapitel mit arabischen Zahlen durchnummeriert. Alle Untertitel fallen weg und somit wird die Bestimmung der jeweiligen Erzählstimme schwieriger. Das macht die Lektüre anspruchs-

voller, aber den Text in seiner visuellen Gestalt letztlich übersichtlicher. Das nicht nummerierte Sonderkapitel des rumänischen Originals mit dem Titel *Ein Tag ohne Präsident* ist in der deutschen Fassung zu Kapitel 18 geworden. Dadurch hat es seine exponierte Stellung verloren. Das ist insofern nachvollziehbar, als dass für die deutsche Ausgabe ein anderer Titel gewählt wurde und das Syntagma des „Tages ohne Präsident" damit in den Hintergrund tritt. Zudem verschiebt sich dadurch der Gesamttext, sodass es in dieser Fassung – und zwar nur aufgrund der verschobenen Nummerierung – ein Kapitel 49 und einen Epilog gibt.

Landeskundliche Ergänzungen

Die wichtigste Überarbeitung besteht aber in der landeskundlichen Ergänzung vieler Textstellen. In der deutschen Fassung wird beispielsweise öfter auf den Fall der Berliner Mauer und den Ausbruch der samtenen Revolution in der ČSSR hingewiesen. Das ist zum Beispiel in Kapitel 5 sehr deutlich zu sehen. Dort wird im deutschen Text die prekäre politische Lage in Rumänien am Tag ohne den Präsidenten deutlich ausführlicher und entsprechend umfangreicher erzählt als im rumänischen Exemplar. Im rumänischen Original umfasst dieser Text ungefähr 3 Zeilen, wohingegen er im deutschen Text mindestens 2 Seiten beansprucht. (Vgl.: Banciu 1998: 14; Banciu 2000: 20 ff.) Es wird im deutschen Text auf die unklare Lage vor Ort verwiesen, aber auch auf die Schlagworte „Glasnost und Perestroika", auf den Sender „Freies Europa", auf die Situation in Polen und auch auf den „Exodus der DDR-Bürger nach Ungarn." (Banciu 2000: 20–21) Und es wird im deutschen Text ganz explizit der Name des Präsidenten genannt, indem es heißt: „Ceaușescu kehrte in großer Eile von seiner Staatsreise aus dem Iran zurück. Er erschien im Fernsehen, um der Nation die Wahrheit zu sagen über die Verbrecher aus dem Westen." (Ebd.: 21)

Ein anderes eindrucksvolles Beispiel für eine landeskundliche Ergänzung findet sich in Kapitel 43. Darin geht es um die Herkunft der Figur Radu Iosif. Es wird im deutschen Text folgende Information ergänzt: „Er wollte Einsicht in die Akten. Als Journalist. Obwohl niemand die Akten einsehen durfte. Nicht einmal danach. Nachdem die Akten für unbrauchbar erklärt worden waren.

Und diejenigen, die die Akten angelegt hatten, zum Verbrecher. Und für die Verbrecher wurde der Begriff des Spitzels verwendet." (Ebd.: 198)

Im rumänischen Original fehlt diese Erläuterung vollständig, was damit zu erklären ist, dass die rumänischen Leser wussten, wie die Lage um die Akten ist und dass Einsicht nicht möglich war. Im rumänischen Original gibt es an dieser Stelle nur eine Andeutung, dass Radu bestimmte Informationen aus dem Archiv seines Vaters habe. (Vgl. Banciu 1998: 127)

Durch diese Ergänzungen werden die Ereignisse in Rumänien für die deutsche Leserschaft nicht nur nachvollziehbarer, sondern zugleich stellt Banciu eben dieses lokale Geschehen in einen stärkeren Zusammenhang mit den Umbruchsereignissen des gesamten sog. Ostblocks, wodurch der Roman eine weiter gefasste, in gewisser Weise: europäische Perspektive erhält.

An dieser Stelle sei kurz auf die Rezeption des Romans in Deutschland verwiesen: Als der Roman im Jahr 2000 erschien, kamen zumindest zwei Rezensenten offenbar nicht so einfach mit Bancius stark artifizieller Sprache zurecht. Antonina Roitburd verweist in ihrer Untersuchung auf zwei Rezensionen, die in den deutschen überregionalen Tageszeitungen *Die Welt* und *Frankfurter Allgemeine Zeitung* erschienen waren. Ohne die von Roitburd aufgenommenen Zitate wiederholen zu wollen, sei hier nur darauf hingewiesen, dass es gerade die Sprache war, an der sich beide Rezensenten, einer von ihnen der österreichische Schriftsteller Karl-Markus Gauß, stießen. (Roitburd 2019: 74 f.)

In späteren Rezensionen bzw. in den Beiträgen, die sich mit Bancius Trilogie beschäftigten, wurde Bancius Umgang mit der Sprache durchweg positiv u.a. mit dem musikalischen Terminus des *stakkato* beschrieben. (vgl.: Pfeifer 2008; Cheie, 2012: 167)

Die deutsche Fassung von 2019

2019 erscheint im Verlag PalmArtPress eine Neuauflage des Romans, wiederholt mit dem Hinweis auf die überarbeitete Fassung. Zudem gibt es ein Vorwort, dessen Urheber ungenannt bleibt, und ein Nachwort von Valeska Bopp-Filimonov.

Das Vorwort hebt auf die Neuauflage dieses Romans ab. Es verweist zum einen auf den Ausbruch der Revolution vor dreißig Jahren und auf die Erstauflage des Romans in deutscher Übersetzung vor fast zwanzig Jahren. Zugleich fasst das Vorwort die Handlung des Romans wie folgt zusammen: „Am Beispiel der Rumänischen Revolution erzählt der Roman von der dramatischen Entwicklung einer Gesellschaft als Folge eines bis heute ungeklärten historischen Ereignisses.“ (Banciu 2019: 6) Hierbei wäre durchaus kritisch zu diskutieren, ob der Roman tatsächlich auf die Folgen des unklaren Ereignisses abhebt oder ob er nicht eher die unterschiedliche Wahrnehmung der Figuren des Romans um dieses Ereignis herum verhandelt.

Interessant ist, dass das Vorwort ausdrücklich auf das Coverbild verweist. Dort ist ein knorriger Baum gezeichnet, aus dessen Krone weiße Schmetterlinge fliegen. Im Vorwort heißt es dazu: „Auf dem Umschlag erwacht ein erschöpfter Baum zu neuem Leben. Hoffnung kommt von Schmetterlingen. Mögen die weißen Schmetterlinge die Hoffnung in die Welt tragen.“ (Ebd.) Für die Gestaltung des Coverbildes ist im Übrigen Catherine J. Nicely verantwortlich, Gründerin und Inhaberin des Verlags PalmArtPress. Die Zeichnung hat sie nach einer Idee von Banciu realisiert, wie unter dem Copyright zu lesen ist.

Zu dem Coverbild gibt es aber noch folgendes zu ergänzen: Es verweist auf den Epilog des Romans, denn darin heißt es: „Maria-Maria streckt die Hand aus. Vom Baum regnet es weiße Schmetterlinge. Schmetterlinge, die den Traum einer Aprikose träumen. Ihren Saft, der auf der Zunge zergeht.“ (Ebd.: 271) Ganz im Sinne der Konstruktion des Romans verweist dieser Epilog wiederum auf Kapitel 47, in welchem Maxim, Maria-Marias Freund, einen toten Aprikosenbaum fällen möchte, dann jedoch vor seinem inneren Auge einen blühenden Aprikosenbaum sieht. Wenig später treibt in Maria-Marias Garten ein junger Aprikosenbaum. Verbunden ist das Geschehen um den Aprikosenbaum mit Artur, der sich das Leben genommen hatte und plötzlich als ein Schmetterling in der Erinnerung von Maxim und Maria-Maria auftaucht. (Ebd.: 238–241) In dieser Szene steht der Aprikosenbaum bereits als Symbol für die Hoffnung. Zudem gibt es z.B. auch in Kapitel 10 einen wichtigen Hinweis auf den Aprikosenbaum bzw. auf die Figur Maria-Maria. Sie wird von einem IM, der den Decknamen „Falke“ trägt, als „Schmetterling“ bezeichnet und observiert. (Vgl. ebd.: 62–64) Das Bild des Schmetterlings ist also mehrdeutig.

In Kenntnis des Romans hätte es des Hinweises im Vorwort im Grunde nicht bedurft, aber es sichert natürlich die „richtige Interpretation“ der Darstellung, wenn man es so formulieren möchte. Mit dem Coverbild hat sich ein Aspekt der fiktionalen Ebene, d.h. der des Romans, auf der Ebene des Beiwerkes, des Peritextes im erweiterten Sinne, materialisiert. Das Bild des Romanepilogs ist das Bild des Romaneinbandes geworden und erhält im Vorwort eine explizite Bedeutung: die Schmetterlinge symbolisieren das Prinzip Hoffnung.

In Bezug auf die eigentliche Textfassung muss allerdings deutlich gesagt werden, dass in dieser deutschsprachigen Neuauflage keine Veränderungen vorgenommen wurden. Der Text ist die Neuauflage der deutschen Übersetzung aus dem Jahr 2000.

Zur rumänischen Fassung von 2019

Interessanterweise wurde der Roman in dieser Fassung zur selben Zeit ins Rumänische übersetzt. Die Übersetzung erarbeitete Ana Mureșanu. Mureșanu ist Lyrikerin und Übersetzerin. Sie hat u.a. Texte von Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek und Stefan Zweig, aber auch zahlreiche Theaterstücke aus dem Deutschen ins Rumänische übersetzt.

Bancius Roman erschien 2019 im Verlag Tracus Arte, nun unter dem aus dem Deutschen übersetzten Titel *O țară plină de eroi.*

Die Covergestaltung folgt im Übrigen der letzten deutschen Ausgabe. Auch hier ist der Baum mit den weißen Schmetterlingen zu sehen.

In einer vergleichenden Übersetzungsanalyse wäre sicher wichtig, u.a. genauer zu untersuchen, inwieweit die „Urfassung“ des rumänischen Romans hier Einfluss hatte bzw. sogar ganz direkt von der rumänischen Übersetzerin für die Übersetzungsarbeit hinzugezogen wurde. Eine erste Betrachtung ergibt Unterschiede in der Lexik und mitunter in den Zeitformen. Um nur zwei Beispiele zu nennen: Zu klären wäre, wieso die Übersetzerin den Konjunktiv der deutschen Fassung im ersten Abschnitt von Kapitel 6 „Nichts könnte ihn besser charakterisieren.“ nicht konjunktivisch ins Rumänische gebracht hat, sondern die Variante wählte: „Nimic nu îl poate carateriza mai bine.“ (Banciu

2019: 40), obschon die Urfassung den Konjunktiv an dieser Stelle wie folgt schon enthielt: „Nimic nu l-ar putea caracteriza mai bine.“ (Banciu 1998: 20).

Überarbeitungen

Ungeachtet der übersetzungsrelevanten Beobachtungen, hat Banciu auch diese Fassung noch einmal überarbeitet, allerdings nur leicht. Vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen soll hier nur Folgendes Erwähnung finden: Zum einen hat das Kapitel 18 der deutschen Version wieder seinen Extratitel *O zi fără președinte* [*Ein Tag ohne Präsident*] erhalten und ist nicht nummeriert. Es nimmt wieder die Stellung aus der rumänischen Urfassung zwischen Kapitel 17 und 18 ein. Das ist insofern interessant, als dass der Romantitel ja dennoch nicht zu dem der Urfassung zurückkehrt, sondern bei der deutschen Variante bleibt. Dennoch erhält das Syntagma des „Tages ohne Präsident“ wieder mehr Prominenz.

Durch die leichte Verschiebung in der Nummerierung wird der Epilog der deutschen Fassung zu Kapitel 51. Es gibt also keinen „Epilog“ mehr.

In den Kapitelüberschriften gibt es einige Unterschiede zur deutschen Fassung. Zum einen werden die Zahlen wieder als Zahlwort ausgeschrieben, diesmal jedoch in korrekter Orthografie. Zum anderen finden sich im rumänischen Text in den Kapiteln 5 und 9 wieder Untertitel, jedoch teilweise an anderen Stellen als in der Erstfassung des Romans. Diesbezüglich eine Deutung zu wagen, ist ein schwieriges Unterfangen und bedarf m.E. einer tiefergehenden Textanalyse.

Der Brief von Toma in Kapitel 2 (Banciu 2019: 16–18), das Gedicht der rumänischen Lyrikerin Elena Ștefoi in Kapitel 27 (Ebd.: 149) und der Auszug aus einem Gedicht von Gellu Naum in Kapitel 39 (Ebd.: 205) wurden in dieser Fassung kursiv gesetzt. Dadurch wird optisch deutlicher, wer hier spricht. Das heißt, es schafft etwas Übersicht in der Vielfalt der Stimmen, die während des Lektüreprozesses ja geordnet werden müssen. Allerdings ist in Kapitel 5 offenbar ein Fehler unterlaufen, denn der Sprecher Maxim Apostolescu zitiert nur eingangs aus Tomas Brief und spricht dann selbst. Es hätten also nur die ersten sechs Zeilen statt des gesamten ersten Abschnitts kursiv gesetzt werden dürfen. (Vgl. ebd.: 27.)

In dieser Ausgabe gibt es ebenfalls ein Vorwort. Es heißt *Infinitele fațete ale adevărului* [*Die unendlichen Facetten der Wahrheit*] und stammt von der bekannten rumänischen Literaturkritikerin Carmen Mușat. (Ebd.: 5–10) Dieses Vorwort ist zugleich als Rezension erschienen, und zwar am 22.11.2019 in der Literaturzeitschrift *Observator cultural.* Interessant ist, dass Carmen Mușat den Roman als neuen Roman von Banciu betrachtet. An keiner Stelle wird auf die Ur-Fassung von 1998, *O zi fără președinte,* verwiesen, und so bliebe eine interessante Frage, inwieweit es in der rumänischen Rezeption überhaupt Kenntnis von diesem 1998 erschienenen Roman gibt.[11]

Noch eine weitere Rezension ist zu nennen, die in den letzten Schritt der Textbetrachtung überleiten soll: Ani Bradea verfasste sie im Herbst 2021 für die rumänische Kulturzeitschrift *Tribuna*. (Bradea 2021: 19)

Das Theaterstück *A Land Full Of Heroes*

In ihrer Rezension hatte Ani Bradea formuliert: „[…] die Autorin hat ein Theaterstück geschaffen, das von der Theatergruppe La Conquesta del Pol Sud inszeniert wurde. In Birmingham fand 2019 eine sehr erfolgreiche Vorstellung statt.“[12] (Ebd.: 19)

Tatsächlich war unter Carmen-Francesca Banciu ein Theaterstück mit diesem ins Englische übersetzten Titel entstanden. In der Zeitschrift *Spiegelungen* berichtet Carmen-Francescu Banciu im Jahr 2020, wie es dazu kam. Das sei hier kurz zusammengefasst: Banciu wurde von Sara Jones kontaktiert. Jones ist Professorin am Department of Modern Language der Universität Birmingham und untersuchte im Rahmen des transnationalen Netzwerks *Culture and its Uses as Testimony* die politischen, sozialen und kulturellen Facetten der

11 Bisher konnte noch nicht herausgefunden werden, ob der Roman 1998 in der Rezeption in Rumänien überhaupt wahrgenommen worden war. Eine erste Recherche der entsprechenden Jahrgänge der damals wichtigsten Literaturzeitschrift *România literară* hat noch keinerlei Aufschluss darüber erbracht.

12 […] autoarea a creat scenariul unui spectacol pus în scenă de către Compania de teatru documentar La Conquesta del Pol Sud, cu o reprezentație de mare succes la Birmingham în 2019.

Erinnerung an die diktatorischen Systeme in Osteuropa. Sie hat aufgrund der stark autobiografischen Romane von Banciu diese zur Teilnahme am Projekt *Testimony in Practice* eingeladen. Jones regte Banciu an, ein Dokumentarstück zu schreiben, das auf ihren Büchern und ihrer Biografie basiert. Ziel war, dass Banciu sich selbst und auch Maria-Maria, die Hauptfigur ihrer Romane, auf der Bühne *in personam* verkörpere. Banciu sagt selbst: „Das Stück war als Testimony in Practice gedacht – mit Hilfe von Dokumentation. Kunst als Transformation, Selbstheilung und Befreiung, aber auch als Bewältigung von persönlichen und kollektiven Erfahrungen und Traumata." (Banciu 2020: 195)

Für die Umsetzung dieses Stücks war die internationale Theatergruppe *La Conquesta del Pol Sud* zuständig. Gemeinsam durchstreiften sie und die Autorin im Jahr 2019 für mehrere Tage Bukarest mit Kamera, Notizbuch und Aufnahmegerät und waren der Vergangenheit von Banciu auf der Spur. Es wurden auch die Orte besucht, die Banciu auf ihrer Reise nach Deutschland im Jahr 1990 durchquert hatte. Das alles ist im Übrigen sehr eindrucksvoll auf der Homepage der Theatergruppe dokumentiert.[13]

Aus den Bukarester Aufnahmen und aus den literarischen Texten Bancius entstand ein Theaterstück, in dem Carmen-Francesca Banciu selbst mitspielt. Sie verkörpert dabei sowohl die Protagonistin ihrer Literatur, Maria-Maria[14], als auch die Schriftstellerin und Persönlichkeit Carmen-Francesca Banciu mit ihrer ganz eigenen Geschichte. Die Verkörperung der beiden Figuren in ihren jungen Jahren realisierte Meda Banciu, jüngste Tochter von Banciu und ausgebildete Schauspielerin.

Nicht nur über diese spezifische Zusammenarbeit von Mutter und Tochter, sondern auch über diese völlig neuartige Auseinandersetzung mit ihrer Literatur berichtet Banciu in der Zeitschrift *Spiegelungen* wie folgt:

> Auch wenn ich meine Texte bei Lesungen vorgetragen und daraus oft eine Art Performance kreiert habe, war nicht ich als Person im Vordergrund, sondern

13 Siehe auch Carmen-Francesca Bancius Ausführungen dazu auf der entsprechenden Site der University of Birmingham. URL: https://www.birmingham.ac.uk/news/2019/testimony-in-practice-a-land-full-of-heroes [letzter Zugriff: 6.9.2022]

14 Maria-Maria ist die zentrale Figur nicht nur im vorliegenden Roman, sondern auch in der oben erwähnten *Trilogie der Optimisten.*

> meine Texte. Im Theater, besonders wenn es sich um ein Dokumentarstück handelt, geht es auch um den Schauspieler, der die Figur und das Erzählte verkörpert. In diesem Stück […] ging es nicht nur um mich und meine Arbeit, sondern um die Gratwanderung zwischen Realität und Fiktion, um die Verkörperung meiner Figur Maria-Maria und die Inszenierung des Selbst auf der Bühne. (Banciu 2020: 191)

Zur Gesamtproblematik der Dramatisierung ihrer Literatur sagt sie:

> Wenn Texte dramatisiert und inszeniert werden, ist das meistens eine Zusammenarbeit, in der man nur einen Teil der Verantwortung, der Urheberschaft, aber auch der Entscheidungsgewalt behält. Wenn man zusätzlich mitspielt – und sich selbst spielt, verkomplizieren sich die Dinge, da jemand anderes, der Regisseur in diesem Fall, seine eigene Vision über die Figuren aus dem Werk, aber auch über die Autorin hat. […] Es hat lange gedauert, bis sich für uns alle herauskristallisierte, welche Themen und welche Aspekte meiner Biografie und meines Werkes im Vordergrund stehen werden. Ich würde sagen, dass dies eine der größten Herausforderungen war. (Ebd.: 191–192)

Das Stück heißt A LAND FULL OF HEROES; also *Ein Land voller Helden* und trägt damit den Titel des in diesem Beitrag untersuchten Romans von Banciu. Es geht im Stück aber eben gerade nicht nur um diesen Text, sondern das Stück ist nach Banciu „eine Zusammenfassung von all dem, was ich verkörpere und auch dem Publikum vermitteln möchte." (Ebd.: 194) Er steht also einerseits *pars pro toto* für alle Texte Bancius, subsumiert zugleich aber auf einer abstrakteren Ebene den spezifischen Lebensweg der Autorin vor und nach dem politischen Umbruch in Rumänien 1989. Für Kenner der Texte Bancius ist er natürlich ein Verweis auf den gleichnamigen Roman und damit verbunden auch auf die Problematik der rumänischen Revolution von 1989.

Für Menschen, die die Autorin Banciu nicht kennen, könnte der Titel durchaus provozierend oder irritierend wirken, denn zu fragen wäre, welches Land voller Helden sein kann bzw., viel genereller, wie es überhaupt zur Verwendung des ja doch unzeitgemäßen Begriff *Held* kommen kann. In dieser

Provokation erfüllt der Titel eine weitere Funktion: Er kann aufgrund dieser Spannung durchaus das Publikum ins Theater locken.

Eine Besonderheit betraf hier noch die Sprache: Vor dem Hintergrund, dass die Theatergruppe eine internationale Zusammensetzung hatte, wurde weder Rumänisch noch Deutsch gesprochen, sondern überwiegend Englisch. Auch das reflektiert Banciu in den Spiegelungen wie folgt:

> Eine andere Herausforderung war also, mit einer internationalen Truppe zu arbeiten, die größtenteils weder Rumänisch noch Deutsch sprach und dabei trotzdem meiner Art entgegenkam, zwischen Sprachen und Kulturen zu leben. Das Stück und die ganze Zusammenarbeit fanden auf Englisch statt. […] Ich habe bereits früher die Erfahrung gemacht, in einer neuen Sprache zu schreiben, als ich vom Rumänischen ins Deutsche gewechselt bin. Jetzt hat sich mein Wirkungskreis erweitert, und ich fühle mich berechtigt und ermutigt, in Zukunft weitere Texte auf Englisch zu schreiben. (Ebd.: 194)

Und nicht zuletzt soll darauf hingewiesen werden, dass auch Bildmaterial für das Theaterstück aufgenommen und während der Aufführung an die Wand projiziert wurde. Aus allem resultiert, dass dabei eine Kunstform entstanden ist, die zwischen Fiktionalität und Realität oszilliert.

Leider wurde wegen der Corona-Pandemie das Stück nur wenige Male aufgeführt und kann seit 2020 nicht mehr rezipiert werden. Insofern konnte sich die Autorin dieses Beitrags auch nur einen sehr eingeschränkten Eindruck mithilfe des „Making-Of" von dem Gesamtkunstwerk bilden.

Abschlussbetrachtung

Gerade am letzten Schritt, den der Roman der Schriftstellerin Carmen-Francesca Banciu von einem literarisch-fiktionalen Text hin zu einem dokumentarischen Theaterstück unter Einbeziehung aller literarischen Texte und auch Bancius eigene biografischen Aussagen vollzogen hat, wird deutlich, wie Transkulturalität zu verstehen ist. Durch eine grundlegende Mobilität und dadurch das Aufeinandertreffen ganz unterschiedlicher Akteure in neuen Räumen ent-

stehen neue Formen: hier das Theaterstück, das jenseits von nationalen oder auch binären Zuschreibungen angesiedelt ist. Zu sehen ist, wie sich ein Text nicht nur im Übersetzungsprozess von einer Sprache in die andere wandelt und mit Blick auf das Zielpublikum mehrfach neue Strukturen annimmt. Es ist mehr noch zu beobachten, wie sich aus einem Ensemble von literarischen, aber auch biografischen Texten, aus Exkursionen und dabei erstelltem Ton- und Bildmaterial etwas gänzlich Neues entwerfen ließ – ganz im Sinne Erfurts ist hier von Emergenz zu sprechen – das sich nicht nur jeder nationalen Zuschreibung entzieht, sondern zugleich das Verhältnis von Autor und Akteur in eine neue Form überführt.

Bibliographie

Banciu, Carmen-Francesca (1998): *O zi fără președinte*. București: Editura Fundației Culturale Române.

Banciu, Carmen-Francesca (2000): *Ein Land voller Helden*. Überarbeitete Fassung auf der Grundlage der Übersetzung aus dem Rumänischen von Georg Aescht. Berlin: Ullstein.

Banciu, Carmen-Francesca (2019): *Ein Land voller Helden*. Von der Autorin überarbeitete Fassung auf der Grundlage der Übersetzung aus dem Rumänischen von Georg Aescht. Berlin: PalmArtPress.

Banciu, Carmen-Francesca (2019): *O țară plină de eroi*. Traducere din limba germană de Ana Mureșanu. București: Tracus Arte.

Banciu, Carmen-Francesca (2020): „Theaterzeiten. Ein Bericht über meine Erfahrung als Schriftstellerin, Co-Autorin und Performerin von *Ein Land voller Helden*". In: *Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas* 15 (69), 2.20, 189–196.

Bradea, Ani (2021): „Eroii din casetofon". In: Tribuna, Nr. 457, 19. URL: https://tribuna-magazine.com/eroii-din-casetofon/ [Letzter Zugriff: 12.9.2022].

Buciuman, Veronica (2012): „Artikulationsbilder der Transkulturalität in der zugewanderten deutschsprachigen Literatur rumänischer Herkunft". In: Cornejo, Renata; Pintek, Slawomir; Vlasta, Sandra (Hrsg.): *Aussiger Beiträge. Germanis-*

tische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre, Ústí nad labem: Jan-Evangelista-Purkyne-Universität, 33–48.

Buciuman, Veronica (2019): „Literarische Gemeinsamkeiten auf getrennten Wegen der europäischen Geschichte. Die Poetik der Angst bei Herta Müller, Aglaja Veteranyi und Carmen Francesca Banciu". In: Sava, Doris; Sienerth, Stefan (Hrsg.): *Literaturgeschichte und Interkulturalität. Festschrift für Maria Sass*. Berlin: Peter Lang, 231–249.

Cheie, Laura (2012): „Lakonische Dichtung als Roman: Carmen Francesca Banciu *Das Lied der traurigen Mutter*". In: *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*. Bd. 9, 20, Temeswar, 165–178.

Dondorici, Iulia: „Consider că aparţin şi literaturii române, şi literaturii germane". [Ich denke, dass ich sowohl zur rumänischen als auch zur deutschen Literatur gehöre.] Interviu cu Carmen-Francesca Banciu. In: *Observator cultural*, Nr. 424, 22.5.2008. URL: https://www.observatorcultural.ro/articol/consider-ca-apartin-si-literaturii-romane-si-literaturii-germane-interviu-cu-carmen-francesca-banciu-2/ [Letzter Zugriff: 9.9.2022].

Erfurt, Jürgen (2021): *Transkulturalität. Prozesse und Perspektiven*. Stuttgart: utb.

Klettenhammer, Sieglinde (2021): „Gefährliche Erbschaften. Erinnerungstopographien in transkulturellen Familien- und Generationenromanen von Carmen-Francesca Banciu, Zafer Şenocak und Vladimir Vertlib". In: Binder, Eva; Merz-Baumgartner, Birgit: *Migrationsliteraturen in Europa*. Innsbruck: university press, 67–85.

Muşat, Carmen (2019): „Infinitele faţete ale adevărului". In: *Observator cultural*, Nr. 996. URL: https://www.observatorcultural.ro/articol/infinitele-fatete-ale-adevarului/ [Letzter Zugriff: 8.9.2022].

Pfeifer, Anke: „Nicht nur ein Mutter-Tochter-Konflikt. Carmen-Francesca Banciu setzt in *Das Lied der traurigen Mutter* ihre literarische Auseinandersetzung mit Autoritäten fort". In: *literaturkritik.de*, Nr. 1, Januar 2008. URL: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11503 [Letzter Zugriff: 8.9.2022].

Pfeifer, Anke: „Bitterer Nachruf auf einen patriotischen Vater. Carmen Francesca Banciu kleidet den letzten Teil ihrer Trilogie der Abrechnung in ein umfangreiches Poem". In: *literaturkritik.de*, 7.7.2018. URL: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=24641 [Letzter Zugriff: 8.9.2022].

Roitburd, Antonina (2020): *Rumänische Literatur im deutschsprachigen Raum seit 1990. Ziele, Entwicklungen und Erfolge des Kultutransfers*. Berlin: Frank & Timme.

Tanţău, Oana (2018): „Deutschsprachige Schriftsteller rumänischer Herkunft. Identitätsproblematik bei Catalin Dorian Florescu und Carmen-Francesca Banciu". In: Balogh, András F.; Vladu, Daniela Elena (Hrsg.): *Sprachgestaltung – Übersetzung – Kulturvermittlung. Tendenzen und Fallbeispiele aus Mitteleuropa*. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţe, 111–122.

Websites

Duden zum Lemma „Held". In: https://www.duden.de/rechtschreibung/Held_Held_Recke [letzter Zugriff: 17.2.2022].

Kurzbeschreibung und Making-Of auf der Internetseite der Theatergruppe: https://www.laconquesta.com/proyectos/a-land-full-of-heroes [letzter Zugriff: 21.2.2022].

Kurzinformation und Projektbeschreibung von Testimony In Practice: https://testimonyinpractice.bham.ac.uk [letzter Zugriff: 21.2.2022].

LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 1 Thomas Schneider: Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns *Doktor Faustus*. 294 Seiten. ISBN 978-3-86596-001-6

Bd. 2 Alfrun Kliems/Ute Raßloff/Peter Zajac (Hg.): Spätmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I. 446 Seiten. ISBN 978-3-86596-020-7

Bd. 3 Martina Steinig: „Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder …" Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik. Eine exemplarische Analyse von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*. Mit Anmerkungen zu Achim von Arnims *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*. 600 Seiten. ISBN 978-3-86596-080-1

Bd. 4 Ilse Nagelschmidt/Lea Müller-Dannhausen/Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutsch-sprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. 256 Seiten. ISBN 978-3-86596-074-0

Bd. 5 Sandra Kersten: Die Freundschaftsgedichte und Briefe Johann Christian Günthers. 398 Seiten. ISBN 978-3-86596-052-8

Bd. 6 Alfrun Kliems/Ute Raßloff/Peter Zajac (Hg.): Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II. 522 Seiten. ISBN 978-3-86596-021-4

Bd. 7 Rosvitha Friesen Blume: Ein *anderer* Blick auf den *bösen* Blick. Zu ausgewählten Erzählungen Gabriele Wohmanns aus feministisch-theoretischer Perspektive. 136 Seiten. ISBN 978-3-86596-097-9

Bd. 8 Brigitte Krüger/Helmut Peitsch/Hans-Christian Stillmark (Hg.): Lesarten. Beiträge zur Kunst-, Literatur- und Sprachkritik. 168 Seiten. ISBN 978-3-86596-093-1

Bd. 9 Lavinia Brancaccio: China accommodata. Chinakonstruktionen in jesuitischen Schriften der Frühen Neuzeit. 268 Seiten. ISBN 978-3-86596-130-3

Bd. 10 René Granzow: Gehen oder Bleiben? Literatur und Schriftsteller der DDR zwischen Ost und West. 138 Seiten. ISBN 978-3-86596-159-4

Bd. 11 Alfrun Kliems/Ute Raßloff/Peter Zajac (Hg.): Intermedialität. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa III. 392 Seiten. ISBN 978-3-86596-022-1

Bd. 12 Ines Theilen: *White hum* – literarische Synästhesie in der zeitgenössischen Literatur. 242 Seiten. ISBN 978-3-86596-191-4

Bd. 13 Jean-Luc Gerrer (Hg.): Anklage, Nachdenken und Idealisierung. Literatur über die ehemaligen deutschen Ostgebiete/Zeugnisse von Flucht und Vertreibung. 84 Seiten. Nur als E-Book erhältlich. ISBN 9783-386596-201-0, s. auch Bd. 34

LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 14 Gérard Krebs: Schweizerisch-finnische Literaturbeziehungen. Fünf Beiträge und eine Bibliographie der ins Finnische übersetzten Schweizer Literatur mit Einschluss der Kinder- und Jugendliteratur 1834–2008. 200 Seiten. ISBN 978-3-86596-211-9

Bd. 15 Jürgen Adam: Antithetische Kategorien als ein methodisches Mittel in der deutschen Literaturwissenschaft. 154 Seiten. ISBN 978-3-86596-229-4

Bd. 16 Hannelore Schwartze-Köhler: „Die Blechtrommel" von Günter Grass: Bedeutung, Erzähltechnik und Zeitgeschichte. Strukturanalysen eines Bestsellers der literarischen Moderne. 434 Seiten. ISBN 978-3-86596-237-9

Bd. 17 Sylvie Grimm-Hamen/Françoise Willmann (Hg.): Die Kunst geht auch nach Brot! Wahrnehmung und Wertschätzung von Literatur. 130 Seiten. ISBN 978-3-86596-281-2

Bd. 18 Ilse Nagelschmidt/Inga Probst/Torsten Erdbrügger (Hg.): Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart. 232 Seiten. ISBN 978-3-86596-232-4

Bd. 19 Beatrice Sandberg (Hg.): Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 342 Seiten. ISBN 978-3-86596-288-1

Bd. 20 Zsuzsa Soproni: Erzählen in Ost und West. Intertextualität bei Irmtraud Morgner und Günter Grass. 196 Seiten. ISBN 978-3-86596-294-2

Bd. 21 Steffen Groscurth/Thomas Ulrich (Hg.): Lesen und Verwandlung. Lektüreprozesse und Transformationsdynamiken in der erzählenden Literatur. 230 Seiten. ISBN 978-3-86596-328-4

Bd. 22 Cristina Spinei: Über die Zentralität des Peripheren: Auf den Spuren von Gregor von Rezzori. 318 Seiten. ISBN 978-3-86596-337-6

Bd. 23 Nikolaos Karatsioras: Das Harte und das Amorphe. Das Schachspiel als Konstruktions- und Imaginationsmodell literarischer Texte. 266 Seiten. ISBN 978-3-86596-353-6

Bd. 24 Lea Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in *wir sind lockvögel baby!* 296 Seiten. ISBN 978-3-86596-362-8

Bd. 25 Antje Göhler: Antikerezeption im literarischen Expressionismus. 538 Seiten. ISBN 978-3-86596-377-2

Bd. 26 Gökçen Sarıçoban: Zwischen Tradition und Moderne. Lebensvorstellungen und Wahrnehmungsweisen in Selim Özdoğans Roman „Die Tochter des Schmieds". 114 Seiten. ISBN 978-3-86596-393-2

LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 27 Stephan Krause/Friederike Partzsch (Hg.): „Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen“. Zur Literatur in Deutschland und Mittelosteuropa nach 1989/90. 270 Seiten. ISBN 978-3-86596-398-7

Bd. 28 Dolors Sabaté Planes/Jaime Feijóo (Hg.): Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach einhundert Jahren. 312 Seiten. ISBN 978-3-86596-407-6

Bd. 29 Maja Razbojnikova-Frateva: „Jeder ist seines *Un*glücks Schmied“. Männer und Männlichkeiten im Werk von Theodor Fontane. 334 Seiten. ISBN 978-3-86596-409-0

Bd. 30 Sven Pauling: „Wir werden Sie einkerkern, weil es Sie gibt!“ Studie, Zeitzeugenberichte und Securitate-Akten zum Kronstädter Schriftstellerprozess 1959. 148 Seiten. ISBN 978-3-86596-419-9

Bd. 31 Gonçalo Vilas-Boas/Teresa Martins de Oliveira (Hg.): Macht in der Deutschschweizer Literatur. 446 Seiten. ISBN 978-3-86596-411-3

Bd. 32 Torsten Erdbrügger/Ilse Nagelschmidt/Inga Probst (Hg.): Omnia vincit labor? Narrative der Arbeit – Arbeitskulturen in medialer Reflexion. 474 Seiten. ISBN 978-3-86596-522-6

Bd. 33 Philippe Wellnitz (Hg.): Das Spiel in der Literatur. 312 Seiten. ISBN 978-3-86596-521-9

Bd. 34 Jean-Luc Gerrer (Hg.): Anklage, Nachdenken und Idealisierung. Literatur über die ehemaligen deutschen Ostgebiete/Zeugnisse von Flucht und Vertreibung. 88 Seiten. ISBN 9783-386596-533-2

Bd. 35 Bogdan Trocha/Paweł Wałowski (Hg.): Homo mythicus. Mythische Identitätsmuster. 222 Seiten. ISBN 978-3-86596-435-9

Bd. 36 Halit Üründü: Zwischen Sehnsucht und Überdruss. Der Untergang der Habsburgermonarchie in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. 162 Seiten. ISBN 978-3-7329-0007-7

Bd. 37 Sabine Zubarik (Hg.): Tango Argentino in der Literatur(wissenschaft). 246 Seiten. ISBN 978-3-7329-0001-5

Bd. 38 Markus Fischer: Celan-Lektüren. Reden, Gedichte und Übersetzungen Paul Celans im poetologischen und literarhistorischen Kontext. 208 Seiten. ISBN 978-3-7329-0033-6

Bd. 39 Luigi Giuliani/Leonarda Trapassi/Javier Martos (eds.): Far Away Is Here. Lejos es aquí. Writing and migrations. 412 Seiten. ISBN 978-3-86596-545-5

Bd. 40 Lydia Bauer/Antje Wittstock (Hg.): Text-Körper. Anfänge – Spuren – Überschreitungen. 206 Seiten. ISBN 978-3-86596-481-6



LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 41 Marie Vachenauer: Kafkas Roman *Der Proceß* als Spiegelung historischer Ereignisse in der Stadt Prag. 166 Seiten. ISBN 978-3-7329-0057-2

Bd. 42 Paula Giersch: Für die Juden, gegen den Osten? Umcodierungen im Werk Karl Emil Franzos' (1848–1904). 528 Seiten. ISBN 978-3-86596-476-2

Bd. 43 Jutta Eming/Gaby Pailer/Franziska Schößler/Johannes Traulsen (Hg.): Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne. 290 Seiten. ISBN 978-3-86596-469-4

Bd. 44 Carme Bescansa/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Heimat als Chance und Herausforderung. Repräsentationen der verlorenen Heimat. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0027-5

Bd. 45 Helene von Bogen/Theresa Mayer/Shirin Meyer zu Schwabedissen/Daniel Schierke/ Simon Schnorr (Hg.): Literatur und Wahnsinn. 218 Seiten. ISBN 978-3-7329-0038-1

Bd. 46 Annie Bourguignon/Konrad Harrer/Franz Hintereder-Emde (Hg.): Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum. 472 Seiten. ISBN 978-3-7329-0059-6

Bd. 47 Gennady Vasilyev: Wiener Moderne: Diskurse und Rezeption in Russland. 444 Seiten. ISBN 978-3-7329-0137-1

Bd. 48 Raluca Rădulescu: Das literarische Werk Hans Bergels. 194 Seiten. ISBN 978-3-7329-0159-3

Bd. 49 Imre Gábor Majorossy: Bittersüße Begegnungen: Grenzüberschreitende Liebesbeziehungen und Freundschaften im Schatten der Kreuzzüge. „strît und minne was sîn ger" – Fallbeispiele aus altfranzösischen und mittelhochdeutschen Erzählungen. 258 Seiten. ISBN 978-3-7329-0182-1

Bd. 50 Marco Hillemann/Tobias Roth (Hg.): Wilhelm Müller und der Philhellenismus. 286 Seiten. ISBN 978-3-7329-0177-7

Bd. 51 Günther F. Guggenberger: Georg Drozdowski in literarischen Feldern zwischen Czernowitz und Berlin (1920–1945). 364 Seiten. ISBN 978-3-7329-0169-2

Bd. 52 Klára Berzeviczy/László Jónácsik/Péter Lőkös (Hg.): Mitteleuropäischer Kulturraum. Völker und religiöse Gruppen des Königreichs Ungarn in der deutschsprachigen Literatur und Presse (16.–19. Jahrhundert). 234 Seiten. ISBN 978-3-7329-0194-4

Bd. 53 László V. Szabó: Renascimentum europaeum. Studien zu Rudolf Pannwitz. 270 Seiten. ISBN 978-3-7329-0185-2

Bd. 54 Sabrina Krone: Popularisierung der Ästhetik um 1800 – Das Gespräch im Künstlerroman. 292 Seiten. ISBN 978-3-7329-0192-0



LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 55 Éva Kocziszky (Hrsg.): Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologien nach Hölderlin. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0228-6

Bd. 56 Carola Hähnel-Mesnard/Katja Schubert (Hg.): Kein Holocaust. Nirgends? Auschwitz und die ostdeutsche Literatur nach 1989. 166 Seiten. ISBN 978-3-7329-0092-3

Bd. 57 Sina Meißgeier: Lesbische Identitäten und Sexualität in der DDR-Literatur. 132 Seiten. ISBN 978-3-7329-0249-1

Bd. 58 Annie Bourguignon/Konrad Harrer/Franz Hintereder-Emde (Hg./eds.): Zwischen Kanon und Unterhaltung/Between Canon and Entertainment. Interkulturelle und intermediale Aspekte von hoher und niederer Literatur/ Intercultural and Intermedial Aspects of Highbrow and Lowbrow Literature. 470 Seiten. ISBN 978-3-7329-0179-1

Bd. 59 Sidonia Bauer: Einführung in die französische Gegenwartspoesie – strukturiert anhand des Programms der Mondopoethik. 234 Seiten. ISBN 978-3-7329-0155-5

Bd. 60 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): „Mir hat immer die menschliche Solidarität geholfen.“ Die jüdischen Autorinnen Lenka Reinerová und Anna Seghers. 102 Seiten. ISBN 978-3-7329-0272-9

Bd. 61 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): „Ich träumte: ich saß in der Schule der Emigranten …“ Der jüdische Schriftsteller und Journalist Hans Natonek aus Prag. 232 Seiten. ISBN 978-3-7329-0271-2

Bd. 62 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Im Einzelschicksal die Weltgeschichte: Egon Erwin Kisch und seine literarischen Reportagen. 184 Seiten. ISBN 978-3-7329-0273-6

Bd. 63 Birgit Ohlsen: „Heimat“ im Exilwerk von Anna Seghers. 208 Seiten. ISBN 978-3-7329-0342-9

Bd. 64 Hans W. Giessen/Christian Rink (Hg.): Migration in Deutschland und Europa im Spiegel der Literatur. Interkulturalität – Multikulturalität – Transkulturalität. 192 Seiten. ISBN 978-3-7329-0248-4

Bd. 65 Rainer J. Kaus/Hartmut Günther (Hg.): Was ist Literatur? / What is Literature? 296 Seiten. ISBN 978-3-7329-0055-8

Bd. 66 Katarína Zechelová: Prosa der Wiener Moderne: Arthur Schnitzler und Stefan Zweig. 186 Seiten. ISBN 978-3-7329-0299-6.

Bd. 67 Paweł Wałowski (Hg.): Der (neue) Mensch und seine Welten. Deutschsprachige fantastische Literatur und Science-Fiction. 268 Seiten. ISBN 978-3-7329-0237-8

LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 68 Vid Stevanović/Elisa Purschke/Maria Fixemer/Christiane Schäfer (Hg.): Literatur und Arbeit. 258 Seiten. ISBN 978-3-7329-0381-8

Bd. 69 Marina Ortrud M. Hertrampf (Hg./éd.): Romain Rolland, der Erste Weltkrieg und die deutschsprachigen Länder: Verbindungen – Wahrnehmung – Rezeption / Romain Rolland, la Grande Guerre et les pays de langue allemande: Connexions – perception – réception. 300 Seiten. ISBN 978-3-7329-0453-2

Bd. 70 Torsten Erdbrügger/Inga Probst (Hg.): Verbindungen. Frauen – DDR – Literatur. 422 Seiten. ISBN 978-3-7329-0448-8

Bd. 71 Tamás Harmat/Zsuzsa Soproni (Hg.): Verschränkte Kulturen. Polnisch-deutscher und ungarisch-deutscher Literatur- und Kulturtransfer. 374 Seiten. ISBN 978-3-7329-0380-1

Bd. 72 Claudia Grimm: Gestatten: *Geopoetiker* Kenneth White. 110 Seiten. ISBN 978-3-7329-0469-3

Bd. 73 Isabell Oberle/Dorine Schellens/Michaela Frey/Clara Braune/Diana Römer (Hg.): Literaturkontakte: Kulturen – Medien – Märkte. 256 Seiten. ISBN 978-3-7329-0437-2

Bd. 74 Toni Müller: Behinderung als literarisches Motiv in Theatertexten. Literatur und Gesellschaft in den 1980er-Jahren. 312 Seiten. ISBN 978-3-7329-0496-9

Bd. 75 I. Niowe Bark: Dichtung des Anderen: Sprache und Tod in der Poetik Paul Celans im Lichte der sprachphilosophischen Schriften Maurice Blanchots. 238 Seiten. ISBN 978-3-7329-0509-6

Bd. 76 George Guțu (Hg.): Horizonte. Über Hans Bergels literarisches Werk. 284 Seiten. ISBN 978-3-7329-0495-2

Bd. 77 Julian Reidy/Thomas Richter (Hg.): Bernward Vesper. Neue Perspektiven der Forschung. 226 Seiten. ISBN 978-3-7329-0532-4

Bd. 78 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Zwischen Wissenschaft und Religion – „Tycho Brahes Weg zu Gott“ von Max Brod. 210 Seiten. ISBN 978-3-7329-0374-0

Bd. 79 Gabriele Schega: „Fokalisierung“ und „Stimme“ im Erzählsystem Gérard Genettes. Kritik und Modellanalyse anhand von Thomas Manns *Felix Krull*. 362 Seiten. ISBN 978-3-7329-0586-7

Bd. 80 Gabriele Schega: Der Rhetorik-Begriff Friedrich Nietzsches. 158 Seiten. ISBN 978-3-7329-0589-8

LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 81 Sylvie Le Moël/Elisabeth Rothmund (Hg.): Theoretische und fiktionale Glückskonzepte im deutschen Sprachraum (17. bis 21. Jahrhundert). 296 Seiten. ISBN 978-3-7329-0365-8

Bd. 82 Charlott Frenzel: Metaphysische Abenteuer: Transzendenz bei Friedrich Glauser. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0612-3

Bd. 83 Simge Yılmaz: Machtasymmetrien bei der literarischen Übersetzung. Türkische Literatur auf dem deutschsprachigen Buchmarkt. 414 Seiten. ISBN 978-3-7329-0582-9

Bd. 84 Annie Bourguignon/Konrad Harrer (eds./éd./Hg.): Writing the North of the North. Construction of Images, Confrontation of Reality and Location in the Literary Field / L'écriture du Nord du Nord. Construction d'images, confrontation au réel et positionnement dans le champ littéraire / Den Norden des Nordens (be-)schreiben. Bildkonstruktion, Wirklichkeitsbezug und Positionierung im literarischen Feld. 454 Seiten. ISBN 978-3-7329-0625-3

Bd. 85 Regina Roßbach: Der Literaturskandal. Akteure, Verläufe und Gegenstände eines Kommunikationsphänomens. 350 Seiten. ISBN 978-3-7329-0562-1

Bd. 86 George Guțu: Celaniana 1: Paul Celans frühe Lyrik und der geistige Raum Rumäniens. Kultur-, literaturwissenschaftliche und dokumentarische Beiträge. 278 Seiten. ISBN 978-3-7329-0622-2

Bd. 87 George Guțu: Celaniana 2: Die Lyrik Paul Celans und die rumänische Dichtung der Zwischenkriegszeit. Kultur-, literaturwissenschaftliche und dokumentarische Beiträge. 254 Seiten. ISBN 978-3-7329-0623-9

Bd. 88 Marina Ortrud M. Hertrampf (Hg.): *Femmes de lettres* – Europäische Autorinnen des 17. und 18. Jahrhunderts. 438 Seiten. ISBN 978-3-7329-0652-9

Bd. 89 Hans Bergel: Randbemerkungen. Das Jahrhundert, an dem ich teilhatte. 272 Seiten. ISBN 978-3-7329-0653-6

Bd. 90 Anne-Maria Sturm: Grenzen und Grenzüberschreitungen. Ilija Trojanow – Dimitré Dinev – Sibylle Lewitscharoff – Evelina Jecker Lambreva. 312 Seiten. ISBN 978-3-7329-0643-7

Bd. 91 Stéphane Pesnel (Hg.): Erzählte Adelswelten. Zur Poetik Eduard von Keyserlings. 188 Seiten. ISBN 978-3-7329-0591-1

Bd. 92 Peter Lőkös: Ungarisch-deutscher Kulturtransfer in der deutschsprachigen Literatur des 16. bis 20. Jahrhunderts. 212 Seiten. ISBN 978-3-7329-0703-8

Bd. 93 Viera Glosíková/Ilse Nagelschmidt/Kilian Thomas (Hg.): Mit der Schrift sehen – der Prager deutsche Autor Oskar Baum. 204 Seiten. ISBN 978-3-7329-0717-5



LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 94 Simon Scharf: Krise – Subjekt – Literarische Form. Dissonanz erzählen im Werk von Terézia Mora, Reinhard Jirgl und Peter Wawerzinek. 592 Seiten. ISBN 978-3-7329-0696-3

Bd. 95 Petra James/Helga Mitterbauer (Hg.): Vorstellungen vom Anderen in der tschechisch- und deutschsprachigen Literatur. Imaginationen und Interrelationen. 252 Seiten. ISBN 978-3-7329-0674-1

Bd. 96 Hans Sanders: Klassiker der französischen, deutschen und altgriechischen Literatur. Vorlesungen 2017 bis 2019. 236 Seiten. ISBN 978-3-7329-0747-2

Bd. 97 Jana Hrdličková: Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945 . 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0770-0

Bd. 98 Theresa Heyer: Grotesk? – Manfred Peter Hein und die Bildende Kunst. 406 Seiten. ISBN 978-3-7329-0680-2

Bd. 99 Imre Gábor Majorossy: „Dô sante got von himelrîch / dar ein kleine vogelîn“. Kommunikationsstrategie und Botschaftsvermittlung in ausgewählten mittelalterlichen literarischen Texten. 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0778-6

Bd. 100 Andreas F. Kelletat: Wem gehört das übersetzte Gedicht? Studien zur Interpretation und Übersetzung von Lyrik. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0843-1

Bd. 101 Martin Hainz (Hg.): Paul Celan – »sah daß ein Blatt fiel und wußte, daß es eine Botschaft war«. Neue Einsichten und Lektüren. 194 Seiten. ISBN 978-3-7329-0862-2

Bd. 102 Stefan Sienerth: Bespitzelt und bedrängt – verhaftet und verstrickt. Rumäniendeutsche Schriftsteller und Geisteswissenschaftler im Blickfeld der Securitate. Studien und Aufsätze. 714 Seiten, gebunden. ISBN 978-3-7329-0874-5

Bd. 103 Karl-Heinz Gmehling: Konstellationen der Flucht in ausgewählten Werken von Ota Filip und Jan Faktor. Eine raumnarratologische Analyse. 322 Seiten. ISBN 978-3-7329-0887-5

Bd. 104 Romanița Constantinescu/Iulia Dondorici (Hg.): Ost und West in der Romania/Entre Est et Ouest. Globale und regionale Vernetzungen der rumänischen Literaturen/Interconnexions globales et régionales des littératures roumaines. 476 Seiten. ISBN 978-3-7329-0924-7

Bd. 105 Stefan Sienerth: Bespitzelt und bedrängt – verhaftet und verstrickt. Rumäniendeutsche Schriftsteller und Geisteswissenschaftler im Blickfeld der Securitate. Studien und Aufsätze. 714 Seiten, kartoniert. ISBN 978-3-7329-0873-8

